

Uniwersytet Łódzki  
Wydział Filologiczny  
Katedra Dziennikarstwa i Komunikacji Społecznej

**Zofia Władyka-Łuczak**  
**Samotność twórcy – przestrzeń między tworzeniem  
a odbiorem stworzonego**

**Praca doktorska napisana pod kierunkiem  
Prof. dr hab. Michaela Fleischera**

*Łódź 2017*

# Spis treści

## **Samotność twórcy – przestrzeń między tworzeniem a odbiorem stworzonego 5**

Wstęp \_\_\_\_\_ 6

### Rozdział 1

Jak niektórzy teoretycy postrzegają sztukę? \_\_\_\_\_ 10

### Rozdział 2

Praca twórcy z punktu widzenia etnografa \_\_\_\_\_ 26

### Rozdział 3

Praca twórcy z punktu widzenia autoetnografa \_\_\_\_\_ 31

A sztuka? \_\_\_\_\_ 33

Autoetnografia wobec sztuki \_\_\_\_\_ 35

Sztuka wobec  
autoetnografii — narzędzia badawcze \_\_\_\_\_ 40

### Rozdział 4

**Praca twórcy — przestrzeń tworzenia,**

**Retrospekcja procesu twórczego \_\_\_\_\_ 43**

5 lipca 2014 \_\_\_\_\_ 43

Pierwsze prace \_\_\_\_\_ 45

Wstępny projekt \_\_\_\_\_ 45

Zbieranie informacji \_\_\_\_\_ 46

14 lipca 2014 r. \_\_\_\_\_ 52

Odrzucone pomysły \_\_\_\_\_ 55

15 lipca 2014 r. \_\_\_\_\_ 55

16 lipca 2014 r. \_\_\_\_\_ 56

Zaakceptowane pomysły \_\_\_\_\_ 59

Dwa spotkania: 28 i 31 lipca 2014 r. \_\_\_\_\_ 66

Kostium	67
Autorska weryfikacja projektu	67
Projekt — rzeźba w skali	68
Jeden do dziesięciu	71
Odlew gipsowy	
modelu w skali jeden do dziesięciu	75
Prezentacja projektu 11.09.2014	78
Konstrukcja	80
Narzucanie gliny	82
Określanie formy	87
Model — poznanie rzeczywistości	91
Autorska korekta	94
Szukająca	101
Na czym polega to szukanie formy?	102
Autorska korekta	104
Co zmienił płaszcz?	112
Kolejny dzień...	114
...kolejny dzień. Co zmienił płaszcz?	114
Konsekwencje	116
Równoległe	125
Ostatni dzień	128
Odbiór rzeźby	131
Czas odlewu...	131
Czas montażu...	135

## Rozdział 5

<b>Kompletności działań twórczych</b>	<b>139</b>
Uwagi wstępne	139
Kompletności dzieła — według twórcy	144
Kompletności dzieła — według pierwszego odbiorcy	155
Kompletności dzieła — narzędzie badawcze	157
Przedstawienie pierwszej opozycyjnej pary pojęć:	
linearyzm a malarskość	158
Przedstawienie drugiej opozycyjnej pary pojęć:	
płaszczyzna a głębia	159
Przedstawienie trzeciej opozycyjnej pary pojęć:	
forma zamknięta i otwarta	160
Przedstawienie czwartej opozycyjnej pary pojęć:	
wielość i jedność	162
Przedstawienie piątej opozycyjnej pary pojęć:	
jasność i niejasność	163
Kompletności dzieła — według twórcy jako widza	164
Autorska ocena kompletności działań twórczych	176
Kompletność działań twórczych — jako komunikatu	177
Wokół mojej trzeciości	181

Kategorie wystąpień działań twórczych	186
Wiedza a umiejętności w procesie twórczym	196
»Ekspert«: Jak pracuję? Jak współpracuję? Gdzie pracuję?	204
<b>Zakończenie</b>	
<b>Czy twórca, tworząc, jest samotny?</b>	<b>211</b>
<b>Indeksy</b>	
Indeks bibliografii	214
Indeks ilustracji	220
Indeks tabel	222
<b>Aneks</b>	<b>232</b>
<b>Praca twórcy — wyjątki z życia Rajmunda Rembielińskiego</b>	<b>224</b>
<b>Materiały do analizy tekstu retrospekcji</b>	<b>246</b>
Jak pracuję?	247
Jak współpracuję?	271
Gdzie pracuję?	300

Samotność twórcy – przestrzeń  
między tworzeniem  
a odbiorem stworzonego

# Wstęp

Nigdy nie idę do pracy, zawsze idę do pracowni, zawsze idę rzeźbić. Czy w pracowni jest miejsce na samotność? Czy jest miejsce na cokolwiek innego niż wypełnienie życia twórczością?

Zamykając drzwi pracowni, oczekuję spokoju, ciszy, samotności. Tej samotności nie postrzegam jako pustki. W pracowni nie ma miejsca na pustkę, jest miejsce na skupienie myśli i koncentrację działań twórczych. Kiedy rysuję lub rzeźbię, muszę być sama. Jeżeli zewnętrzny świat staje się natrętny, zarzuca mnie jakimiś sprawami, odkładam narzędzia, odchodzę od tworzonego dzieła.

Rozpoczynając rzeźbę, pracując nad nią, zawsze dbam o to, by inne sprawy, zajęcia były zakończone. Mój świat jest podzielony, istnieje twórczość i reszta. Nie wartościuję »reszty świata«, bywa, że jest ona równie ważna, a może czasem ważniejsza, lecz zawsze oddzielam ją od twórczości.

Nie potrafię rzeźbić w wyznaczonych interwałach czasowych, nie potrafię rzeźbić w narzuconym czasie. Rozpoczęcie prac rzeźbiarskich oznacza, że czas stanął w miejscu, w tym miejscu, w którym rozgrywa się akcja twórcza. Czas płynie gdzie indziej. Dopiero potem przychodzi ta chwila, gdy wracam do świata, w którym czas upływa zgodnie z rytmem zajęć powszednich. Staje się to jednak dopiero wtedy, gdy odkładam wszelkie narzędzia rzeźbiarskie.

Twórczość zdecydowanie wymaga samotności, odizolowania od zewnętrznych spraw. Samotność ma więc swoisty charakter, jest to samotność nieodczuwalna. Jest się odosobnionym, lecz nie odrzuconym. Twórca jest sam z sobą, nie potrzebuje nikogo. Sam musi podejmować decyzje.

Nie znam innego trybu pracy. Mój Ojciec<sup>1</sup>, pracując nad rzeźbą, zamykał się w pracowni. Podobnie robię ja. Świat zewnętrzny potrzebny jest mi wtedy, gdy dostarcza materiału inspiracyjnego do twórczości. Wiem, wydaje się, że jest to postawa w pewnym sensie egoistyczna, skierowana w jedną stronę, w stronę czerpania korzyści. Zapytana o to, czym jest czas twórczości, odpowiem:

Czas twórczości jest odizolowaniem, samotnością, czasem zawieszonym pomiędzy przestrzenią impulsu twórczego a odbiorem stworzonego. Samotność twórcy jednak nie jest odczuwana jako przykre osamotnienie, lecz przyjemne odizolowanie. Rozumiem ją jako odcięcie od innych ważnych spraw mojego życia. Czas mojej twórczości to czas świadomej samotności, odcięcia od innych zdarzeń.

Na pytanie, dlaczego tak jest, odpowiem słowami Ojca:

Im trwalszy kamień, tym trzeba mu poświęcić więcej czasu, a więc i spokoju. Z kamieniem trzeba współistnieć. Ja kamień czuję w każdym nerwie. Ja idę za jego głosem. Kucie w granicie wymaga dobrego słuchu, bo on się odzywa, więc go słucham. Idę za jego głosem. Występuje tu jakiś element »istnienia« kamienia i mnie. Ten opór i ten czas uszlachetnia mnie i jest to wspaniałe. (Reportaż telewizyjny z cyklu „Jedno życie”, Mariusz Woźniczko „Michał” rzeźbiarz, 1997 r.).

Czy jest tu miejsce na »coś« poza tym? Nie. By przejść do innych zajęć, należy domknąć etap działań rzeźbiarskich. I to jest właśnie samotność przestrzeni tworzenia. Przedstawienie procesu pracy twórczej, jednego tylko działania, jest więc próbą opisu i analizy mechanizmów kreujących i współkreujących proces twórczy. Chcąc zrealizować główny cel badawczy, jakim jest obserwacja i analiza własnego procesu twórczego, sięgnęłam po narzędzia dostępne w narracyjnych, autoetnograficznych metodach badawczych.

Wydaje się, że autoetnografia to stosunkowo młoda dziedzina nauki, ale właściwie od zawsze artyści przyglądali się sobie, próbowali postrzegać swoje życie w odniesieniu do własnej twórczości. Klasycznym tego przykładem są *Sonety do Laury* Petrarcki czy *Treny* Jana Kochanowskiego. A zatem i moje rozważania nie będą aż tak nowatorskie. Nowością z pewnością jest świadomość, że korzystam z metod naukowych. Swoje rozważania porządkowałam, korzystając z metody »opisu gęstego« Clifforda Geertza, osadzając je w autoetnograficznym spojrzeniu na własną twórczość.

Moim podstawowym celem badawczym było wniknięcie we własne działania twórcze w kontekście rozpoznania mechanizmów je tworzących. Założony problem badawczy rozpatrywałam na podstawie spisanej przeze mnie retrospekcji ukazującej proces powstania konkretnej rzeźby, *Pomnika Początków Miasta Łodzi*, usytuowanego na placu przy skrzyżowaniu al. Politechniki i ul. Rembielińskiego w Łodzi.

1 Zbigniew Władyka (1935–2002), łódzki rzeźbiarz, twórca m.in. pomnika Marszałka J. Piłsudskiego w Łodzi, pomnika Leśników i Drzewiarzy w Spale.

Moja dysertacja składa się ze wstępu, pięciu rozdziałów, zakończenia oraz aneksu, w którym umieściłam życiorys bohatera pomnika, Rajmunda Rembielińskiego oraz wykaz moich zachowań twórczych.

Rozdział pierwszy, zatytułowany *Jak niektórzy teoretycy postrzegają sztukę*, poświęciłam przedstawieniu koncepcji teorii kultury i ważnych dla mnie stanowisk wobec sztuki. Wybrałam te, które ukształtowały moją postawę we współtworzeniu kultury.

W rozdziale drugim, pod tytułem: *Praca twórcy z punktu widzenia etnografa*, omówiłam »opis gęsty«, etnograficzną metodę badawczą Clifforda Geertza oraz jej główne założenia.

Trzeci rozdział, zatytułowany *Praca twórcy z punktu widzenia autoetnografa*, zbudowałam z czterech części. Pierwsza to prezentacja autoetnograficznej metody opisu przebiegu zdarzeń i ich interpretacja. Druga — *A sztuka?* — to stanowisko Stanisława Morawskiego wobec funkcji sztuki neoawangardowej, zawierającej narracyjny przekaz treści dla artystów i odbiorców artystycznego przekazu. Trzecia część — *Autoetnografia wobec sztuki* — to przykłady autoetnograficznych opracowań. Czwarta, ostatnia, prezentuje wykorzystane przeze mnie autoetnograficzne narzędzia badawcze.

Rozdział czwarty, zatytułowany *Praca twórcy — przestrzeń tworzenia, Retrospekcja procesu twórczego*, to retrospekcyjny przegląd procesu twórczego, opis przebiegu powstania rzeźby — od pierwszych założeń projektowych aż do dnia montażu pomnika. Retrospekcja to rodzaj pamiętnika przywołującego minione wydarzenia, niezbędne do analizy mojej pracy twórczej. Prowadziłam ją liniowo, zgodnie z chronologią występujących po sobie zdarzeń. Z jednej strony to relacja z procesu powstawania rzeźby, z drugiej — prezentacja mojej postawy wobec działań twórczych. Pisząc retrospekcję, przedstawiłam, w jaki sposób przystępuję do pracy, jak szukam inspiracji, w jaki sposób rzeźbię, jak kształtuję formę rzeźbiarską, jak postrzegam swoją pracę, jakie stosuję technologie. Retrospekcję wzbogaciłam o opis metod badawczych (analizujących wartość dzieł sztuki), stosowanych przez praktyków oraz teoretyków technik wizualnych.

W rozdziale piątym pt. *Kompletności działań twórczych* dokonałam analizy własnych działań twórczych, przedstawiając swoje »myśli i odczucia pojawiające się w trakcie procesu twórczego«. W pierwszym podrozdziale, zatytułowanym *Uwagi wstępne*, śledziłam proces koncentracji uwagi w trakcie tworzenia. Istotne tu były czynniki wpływające na koncentrację i rozproszenie uwagi. W tej części rozprawy zajmował mnie również temat zarządzania uwagą widza poprzez odpowiednią kompozycję dzieła sztuki.

W drugim podrozdziale, noszącym tytuł *Kompletności dzieła — według twórcy*, analizowałam proces powstawania rzeźby. Pisząc, zatrzymywałam się na autorskich korektach podsumowujących przebieg dotychczasowych prac rzeźbiarskich. W trzecim podrozdziale, pod tytułem *Kompletności dzieła — według pierwszego odbiorcy*, przedstawiłam oczekiwania, jakie wobec rzeźby miał zleceniodawca. W czwartym *Kompletności dzieła — narzędzie*



*badawcze* oraz kolejnym *Kompletności dzieła* — według twórcy jako widza dokonałam autoanalizy wykonanej rzeźby. Istotą dwóch ostatnich wymienionych podrozdziałów była autoanaliza oraz autoocena wykonanej pracy — *Pomnika Początków Miasta Łodzi*. W piątym podrozdziale, pod tytułem *Autorska ocena kompletności działań twórczych*, punktem centralnym moich zainteresowań przestała być rzeźba, przyjął bowiem postawę obserwatora zewnętrznego, koncentrującego uwagę na rozpoznaniu mechanizmów istotnych dla pracy twórczej. Analizowałam »koncepty komunikacyjne«, ujawniające kategorie działań twórczych. Podstawą moich rozważań stało się porównanie teorii widzenia Władysława Strzemińskiego z teorią rozsądnego konstruktywizmu Michaela Fleischera. Obie przedstawiłam w podrozdziale szóstym, zatytułowanym *Kompletność działań twórczych — jako komunikatu*. W podrozdziale ósmym — *Wokół mojej trzeciości* — przedstawiam osobiste podejście do przeżywanych emocji w trakcie tworzenia rzeźby. W podrozdziale dziewiątym, zatytułowanym *Kategorie wystąpień działań twórczych*, dokonałam podziału na kategorie, których źródłem była (spisana) retrospekcja. Na ich podłożu wyodrębniłam grupy zachowań twórczych skupione wokół pytań: Jak pracuję? Jak współpracuję? oraz Gdzie pracuję?

Zakończenie dysertacji — *Czy twórca, tworząc jest samotny* — to, wymagane przez Geertza, podsumowanie zamykające »opis gęsty« diagnozą, która odpowiada na pytanie ukryte w tytule dysertacji: Czy o pracy twórcy można mówić jako o pracy samotnika?

# Rozdział 1

## Jak niektórzy teoretycy postrzegają sztukę?

Sztuka rozpoczyna się w chwili, gdy człowiek nie tworzy w użytkowym celu, co zdarza się zwierzętom, lecz z myślą przedstawienia albo wyrażenia czegoś (Huyghe 1992: 12).

Człowiek z Cro-Magnon pozostawił po sobie świadectwa kultury materialnej. Archeologiczne odkrycia odsłaniają kolejne zapisy obrazów ówczesnych kultur społecznych. Pozostawione narzędzia, malowidła skalne i jaskiniowe oraz rzeźbiarskie figurki są znakomitym źródłem informacji o dawnym człowieku. Paleolityczna figurka Wenus zapoznaje nas z rolą, jaką odgrywała kobieta-matka w tamtym okresie. Animalistyczne sceny oraz narracyjne opowiadania polowań z malowideł jaskiniowych informują o sposobie życia. Narzędzia świadczą o stopniu umiejętności manualnych oraz o zaawansowaniu technologicznym.

Malowidła i figury, będąc sztuką, przybliżają kulturę, jednak milczą, gdy pytamy o jej sens. Nie udzielają jednoznacznej odpowiedzi na pytania: „czy stworzyła ją magia, czy jej celem były rytuały błagalne albo destrukcyjne?” (Nougier 1992: 9). A może jedynym jej celem (choć to mało prawdopodobne) było zaspokojenie odczuwania przyjemności tworzenia, odbioru piękna? Luis-René Nougier w rozdziale zatytułowanym *Sztuka pradziejowa* w dziesięciotomowej publikacji *Sztuka świata* przytacza twierdzenie Claude’a Levi-Straussa, że człowiek na przestrzeni dziejów sprowokował dwie wielkie rewolucje. Pierwsza miała miejsce, gdy przekształcił się z myśliwego wędrowca w rolnika, człowieka prowadzącego osiadły tryb życia. Druga rewolucja z kolei dokonała się w drugiej połowie osiemnastego wieku, gdy człowiek zbudował wielki przemysł. Teza ta pokrywa się z refleksją Niklasa Luhmanna zapisaną w publikacji *Funkcja religii*, która podaje, że pod koniec

osiemnastego stulecia społeczeństwa (wraz z rozwojem przemysłu) porzuciły kategoryzację perfekcyjności na rzecz kategorii rozwoju.

Zmiany klimatyczne zachodzące w ósmym tysiącleciu p.n.e. w epoce mezolitu odmieniły krajobraz Ziemi. Wraz z końcem epoki zlodowaceń ludzkość, dostosowując do nowych warunków swoje zwyczaje i zachowania, rozpoczęła osiadły tryb życia. Proces ten nie nastąpił nagle. Na przestrzeni czterech, pięciu tysiącleci człowiek zaczął stopniowo przemieszczać się z Bliskiego Wschodu przez Bałkany na teren środkowej Europy, a przy tym powoli zmieniał swe „obyczaje, swą świadomość, religię i organizację społeczną, nabierając przekonania o własnej sile i znaczeniu” (Nougier 1992: 11).

Reorganizacja trybu życia, koncentrująca się na podporządkowaniu natury własnym potrzebom, otworzyła ludzkości drogę do budowy złożonej tkanki konstrukcji swego duchowego i materialnego dorobku — kultury. Pierwotnie słowo »cultura« oznaczało uprawę ziemi. Doskonale zatem ilustruje istotę pierwszego przełomu kulturowego, o którym wspominał Levi-Strauss. Pojęcie to zostało rozszerzone w *Rozprawach tuskulańskich* przez Marcusa Tulliusa Cicerona o dodatkowe intelektualne znaczenie — kulturę ducha »cultura animi«. Antonina Kłoskowska zauważyła, że od tej pory termin »cultura« wzbogacony został o kolejne wyznaczniki, zawsze oznaczając „kulturę czegoś: kulturę ducha, umysłu, kult bogów lub przodków” (Kłoskowska 1983: 9).

Dziewiętnaście stuleci później kształtują się dwie postawy definiujące. Zdaniem J. Adelunga (w roku 1774) kultura to:

Uszlachetnienie lub wysubtelnienie wszystkich duchowych i fizycznych sił człowieka albo całego ludu tak, że słowo to oznacza zarówno oświecenie i uszlachetnienie rozumu przez wyzwolenie z przesądów, jak też ogładę, uszlachetnienie i wysubtelnienie obyczajów (wg E. Tonneleta, cyt. za: Kłoskowska 1983: 14).

Reprezentowana przez zwolenników tej teorii wartościująca postawa mieściła się w ramach oświeceniowych koncepcji, ujmujących kulturę jako przeciwstawną barbarzyństwu. Konsekwencją takiego rozumienia stało się pozytywne nacechowanie wybranych ludzi lub populacji ludzkiej. Trudno się nie zgodzić z Kłoskowską, że wartościujące pojęcie kultury, mimo iż oparte na oświeceniowej teorii postępu, niweczyło jego wartość ewolucyjną jako narzędzie etnologicznych i socjologicznych badań.

W porównaniu z teorią J. Adelunga postawa niemieckiego filozofa Johanna Gottfrieda Herdera okazała się o wiele bardziej elastyczna. Autor rozprawy *Mysł o filozofii dziejów* pozwolił czytelnikowi śledzić progresywny postęp swoich wniosków. We wstępie rozprawy oświadczył:

Nie ma nic bardziej nieokreślonego niż słowo kultura i nic bardziej zwodniczego, jak stosowanie go do całych ludów i całych epok (Herder 1962: 4).

Herder pojmował świat jako wewnętrznie powiązaną całość, a człowieka postrzegał tylko jako jego element. Wspólnota człowieka z przyrodą nakazywała mu rozpatrywać każde zjawisko zgodnie z zasadą pokrewieństwa i rozwoju. Osadzając gołego człowieka na ziemi już „zamieszkałej, wypełnionej istotami żyjącymi, każe mu boską sztuką chytryści i mocy wywalczyć sobie miejsce dla swego panowania” (Herder 1962: 72). Ludzkość do budowania kultury Bóg wyposażył w najdoskonalsze narzędzia — ziemię i zwierzęta. Wymagające zwierzęta — nauczycieli, dzięki którym: „historia kultury staje się w dużej mierze historią zoologiczną i geograficzną” (Herder 1962: 73).

Jak słusznie podkreśla Kłoskowska, w dalszych księgach Herder zbliżył się do uniwersalistycznej koncepcji kultury, ujmując ją jako metodę przystosowania, która miała rekompensować fizyczne niedoskonałości utrudniające walkę o byt. Odchodził zatem od pierwotnego założenia, przyznając, że istnieje mechanizm utrwalania i przekazywania tradycji, który stanowi źródło człowieczeństwa. Warto w tym miejscu zacytować wybrany przez Kłoskowską fragment z drugiej części dziewiątej księgi *Myśli o filozofii dziejów* Herdera:

[...] Czy tym drugim narodzinom człowieka ciągnącym się przez całe jego życie nadamy zaczerpniętą z uprawy roli nazwę kultury, czy zaczerpniętą z obrazu świata nazwę oświecenie... Ogniwa łańcucha kultury i oświecenia obejmują całą ziemię (Herder 1962: 387).

Mimo ciągłego dostrzegania silnej wspólnoty ludzi z przyrodą Herder wyraźnie oddzielał to, co naturą jest, od wytwarzanych przez człowieka współzależności między nią a sobą.

Od drugiej wielkiej rewolucji społecznej człowiek przestaje uznawać naturę za swego nauczyciela, zamienia ją w narzędzie, po które sięga, by dostosować świat do swoich potrzeb.

Herder żył w drugiej połowie osiemnastego wieku, zatem współuczestniczył w tworzeniu przemysłowej rewolucji. W czasie, gdy nauka zmieniała swoje oblicze, sztuka pozostawała w kręgu wzorców z minionych epok. Panujące dwa osiemnastowieczne nurty w sztuce; wykształcony na tradycji barokowej styl rokoko, jak i ruch klasycystyczny-romantyczny, podporządkowane były ciągłości historycznej założeń sztuki klasycznej.

Historycy sztuki, np. Tadeusz Chrzanowski, podkreślają, że dla ludzi żyjących w siedemnastym i osiemnastym wieku sztuka kontynuowała założenia renesansu. W dalszym ciągu nawiązując do osiągnięć epoki starożytnej, rozpatrując wartość sztuki kategoriami: „estetyki normatywnej, która określa, co jest piękne, a co piękne nie jest, która ocenia i przestrzega” (Chrzanowski 1999: 8). Odmienność sztuki barokowej od renesansowej dopiero w osiemnastym wieku dostrzegli przedstawiciele neoklasycyzmu.

Powtarzające się w sztuce wzorce przedstawień zgodne były z założeniami Herdera:

[...] zasady te to tradycja i siły organiczne. Wszelkie wychowanie dokonać się może tylko przez naśladowanie i ćwiczenie, a więc przez przechodzenie na kopię cech przysługujących wzorowi; a czy może istnieć trafniejsza nazwa dla tego

procesu niż tradycja? Naśladowujący musi jednak posiadać siły, aby wchłonąć w siebie to, co zostaje mu udzielone i może mu być udzielone, aby przeistoczyć to wszystko we własną naturę, tak jak to czyni z pokarmem, dzięki któremu żyje (Herder 1962: 387).

Obserwacja natury, uznanie jej piękna i potęgi — to wspólne postawy, odczuwalne zarówno w opisach Herdera, jak i w płótnach współczesnych mu malarzy.

Sztuka nigdy, przynajmniej do dziś, nie odrzuciła formuł i dokonań renesansu oraz baroku, gdyż, jak słusznie zauważył Heinrich Wölfflin, wciąż przeplatają się formy renesansowe z barokowymi. Jego teoria z *Podstawowych pojęć sztuki* zakłada, że opozycja pomiędzy sztuką renesansu a baroku oscyluje w ramach pięciu par pojęć: linearyzm i malarskość, płaszczyzna i głębia, forma zamknięta i otwarta, wielość i jedność, jasność i niejasność. Każdy z wyliczonych zestawów można odnieść zarówno do sztuki przedstawiającej, jak i nieprzedstawiającej. Typowe dla renesansu — linearne oddzielenie formy od formy, płaszczyznowe jej określenie, zakreślanie wielości i jasności, podobnie jak barokowe — malarskie zespolenie formy z formą, określenie układów kompozycyjnych w głębi, jednolita jedność i warunkowa jasność — będą istnieć niezależnie od tego, czy służą podkreśleniu literackiej treści, czy też sobie samym. Przełom, który dokonał się w sztuce pod koniec dziewiętnastego wieku, nie polegał zatem na przeformułowaniu kompozycyjnego i formalnego języka sztuki.

W drugiej połowie dziewiętnastego wieku dalej były żywe nurty oparte na akceptacji tradycji przedstawieniowej, dominował akademizm i realizm. W architekturze wciąż przeważał styl nawiązujący do minionych epok. W sztuce panował eklektyzm.

Twórca, pragnąc być przekonujący, zamykał kształty w zrozumiałym kod podobieństwa przedmiotów obrazu ze znanymi kształtami z rzeczywistości go otaczającej. Malując, rysując, rzeźbiąc, zestawiał formy w czytelne układy odwzorowujące widzialną rzeczywistość. W dziele sztuki interpretował to, co widział. Chcąc pokazać grozę przyrody, gdy wiatr kładł drzewa i podnosił fale mórz czy rzek, korzystał z zasad kompozycji otwartej i dynamicznej, używał skosów. Chcąc ukazać spokój, stosował kompozycję zamkniętą i statyczną.

Postępował zgodnie z zasadą podaną przez Arnheima: „to nasza osobliwa cywilizacja nauczyła nas utożsamiać percepcję z rejestrowaniem kształtów, odległości, kolorów, gestów. Nawyk uświadamiania sobie tych wymiernych cech w istocie jest dość późnym osiągnięciem ludzkiego umysłu” (Arnheim, Mach 2004: 504). Arnheim podkreśla, że w pierwszej kolejności postrzegamy i analizujemy zjawiska istotne dla naszego bezpieczeństwa:

Nasze zmysły nie są jakimiś niezależnymi urządzeniami rejestrującymi, które działają same dla siebie. Organizm rozwijał je po to, żeby pomagały mu reagować na środowisko, dla organizmu zaś najważniejsze są siły aktywne w pobliżu: umiejscowienie tych sił, intensywność, kierunek. Do atrybutów sił należy wrogość i życzliwość. I postrzegany napór sił wywołuje to, co nazywamy ekspresją (Arnheim, Mach 2004: 504).

Obrazy oparte na układach renesansowych oddają spokój poprzez dążenie do kompozycyjnej równowagi i harmonii. Konturowe wyodrębnienie elementów obrazu, rzeźby, detalu architektonicznego, zebranie ich w zamknięty układ kompozycyjny, podporządkowany przestrzeni, w której się znajduje lub którą tworzy, absolutna jednoznaczność oraz uchwytność znaczenia każdego szczegółu, mają jednoznaczny cel — ukazanie ładu.

Dynamiczne zestawianie elementów, otwarty układ kompozycyjny, brak jednoznacznego określenia kształtów, niejasność tych kształtów, służy wprowadzeniu niepokoju, to opowieści żywiołowe o dużym ładunku ekspresyjności. Mieczysław Wallis, dokonując analizy koncepcji Wölfflina, posłużył się dobitnymi określeniami, opisując sztukę opartą na klasycyzmie jako »sztukę łagodnowartościową«, a baroku jako »sztukę ostrowartościową« (Wallis 1968: 202).

Wallis zgadzał się z Wölfflinem, że układ elementów kształtujących dzieło sztuki wywołuje bezpośrednie doznania. Uważał jednak, że są to doznania niewystarczające, aby poddać się »rozkoszy estetycznej«. Dodatkowo należy poznać intencję jego autora: »zdawać sobie sprawę z dążeń artystycznych tego dzieła oraz w pewien sposób uporządkować, zorganizować, ująć wrażenia zmysłowe, jakie nam to dzieło daje» (Wallis 1968: 81).

Odwołując się do zawartości treściowej dzieła sztuki, Wallis rozwijał badania nad przebiegiem przeżycia estetycznego. Jego zdaniem rozumienie dzieła sztuki polega na dążeniu do postrzegania go w taki sposób, w jaki założył to autor:

Tę czynność intelektualną, dzięki której widziane lub słyszane przez nas dzieło sztuki staje się, przy spełnieniu jeszcze szeregu innych warunków, przedmiotem naszego przeżycia estetycznego, i to takiego przeżycia estetycznego, jakie chciał wywoływać w nas twórca tego dzieła, będziemy nazywać »rozumieniem dzieła sztuki» (Wallis 1968: 81).

Wallis zaznacza, że do pełnego zrozumienia sztuki niezbędna jest znajomość »środowiska«, z którym jest ono zespolone, z którego się wywodzi: »rozumienie układu, rozumienie pierwiastków przedstawiających, rozumienie wyrazu i rozumienie dążeń artystycznych» (Wallis 1968: 82). Wnioskować z tego można, że dzieło sztuki jest integralną częścią kultury. Z jednej strony artysta, tworząc, porusza się w przestrzeni »elementów dorobku społecznego«, z drugiej — tworzy nową wartość, którą dodaje do wykształconego już pola kultury. Porusza się pomiędzy pojęciami: przedmioty estetyczne, przedmioty piękne, dzieła sztuki. Przedmiotem estetycznym według Wallisa jest zarówno trwała »rzecz« — przedmiot, jak i »zjawisko«. Poprzez zjawisko rozumie: »coś przebiegającego w czasie, zarówno ciało fizyczne, jak proces psychiczny lub układ zdań, np. teoria naukowa lub system filozoficzny» (Wallis 1968: 243). Zauważa, że rzeczy piękne na równi z dziełami sztuki wchodzą w zbiór przedmiotów estetycznych. Estetyka oparta o doznania brzydoty, wzniosłości czy tragizmu wymyka się z kryteriów uznawanych za piękne. Wallis, akceptując potoczne znaczenie słowa »piękne«, zaznaczył, że jeśli coś jest określane jako »piękne«, nie znaczy, że jest dziełem



sztuki, jednocześnie dzieło sztuki nie musi być »piękne«. Podkreśla, że »piękno«, a także »brzydota« mają wspólny mianownik, jest nim — przeżycie estetyczne.

Wallis nie sformułował definicji sztuki, swoje rozważania opierał na osiągnięciach Romana Ingardena, przyjmując, że:

[...] wytwory, które zwykle mienimy dziełami sztuki — bryły marmuru, płótna pokryte farbą, kartki papieru z drobnymi czarnymi rysunkami — nie są przedmiotami estetycznymi, lecz jedynie „fundamentami bytowymi”, z których dzięki świadomym aktom odbiorcy powstają „przedmioty estetyczne” (Wallis 1968: 255).

Proponował, by zamiast określenia »fundamentami bytowymi« użyć bardziej precyzyjnego sformułowania — »nośniki dzieł sztuki«.

Władysław Tatarkiewicz, poszukując uniwersalnej definicji sztuki, szedł w stronę wyznaczenia alternatywnych, znaczeniowo nominowanych składników. Uważał, że bardzo trudno jest oddzielić cechy sztuki od właściwości należnych szerszemu pojęciu — kulturze. Dotychczasowe poszukiwania teoretyków sztuki koncentrujące się na wyznaczeniu szczególnej roli „nie tyle w samych dziełach sztuki, ile w stosunku do rzeczywistości, w jej intencji lub jej działaniu na ludzi” nie przynoszą oczekiwanych rezultatów. W dalszym ciągu „nie wyszczególniając takiej własności, która by zawsze występowała w sztuce, a nie występowała w żadnej innej czynności człowieka” (Tatarkiewicz 2011: 51).

Zawodzą więc definicje oparte na stwierdzeniach dawnych: „Cechą swoistą sztuki jest to, że wytwarza piękno, [...] odtwarza rzeczywistość, [...]”, i współczesnych: „cechą swoistą sztuki jest to, że nadaje rzeczom kształt, [...] cechą swoistą sztuki jest ekspresja, [...] cechą swoistą sztuki jest, że wywołuje przeżycia estetyczne, [...] cechą swoistą sztuki jest, że wywołuje wstrząs” (Tatarkiewicz 2011: 40–44). Zawodzą, ponieważ nie oddają prawdziwej skali zagadnień, po których porusza się sztuka. Jedne z nich są zbyt wąskie, drugie zbyt szerokie. Zawodzą, ponieważ pojęcie »piękno« nie jest jednoznaczne, nie wiemy, czym jest »piękno«. Określenie »odtwarza rzeczywistość« jest zbyt wąskie, ponadto dotyczy jedynie sztuki odtwórczej. Wyrażenie »nadaje rzeczom kształt« zawodzi, ponieważ (jak zauważa Tatarkiewicz) jest to ujęcie bardzo szerokie, odnoszące się do wszystkich przedmiotów, a ponadto do wszelkich kształtów, zarówno tych przedstawiających, jak i nieprzedstawiających. Pojęcie »ekspresja« jest określeniem zbyt wąskim, dotyczy bowiem jedynie postawy twórcy, wreszcie — obejmując tylko wybrane prądy w sztuce, pomija np. sztukę konstrukcyjną. Sformułowanie »przeżycia estetyczne« odnosi się jedynie do oddziaływania na odbiorcę, nie wyjaśnia również, o jakie doznanie chodzi — »o zachwyt, wzruszenie«? Termin »wstrząs« jest jedynie dopełnieniem przeżycia estetycznego. Temu ostatniemu Tatarkiewicz wyznacza miejsce: jeżeli przeżycie estetyczne znajduje się „na skali od zachwytu do wzruszenia, to wstrząs wywołuje przeżycia na skali od wzruszenia do wstrząsu” (Tatarkiewicz 2011: 45).

W ten sposób Tatarkiewicz stworzył definicję sztuki podwójnie alternatywną, obejmującą zarówno postawę twórcy, jak i odbiorcy dzieła sztuki.

Dzieło sztuki jest odtworzeniem rzeczy bądź konstrukcją form, bądź wyrażaniem przeżyć, jednakże tylko takim odtworzeniem, taką konstrukcją, takim wyrazem, jakie są zdolne zachwycać bądź wzruszać, bądź wstrząsać (Tatarkiewicz 2011: 52).

Odrzucone z definicji sztuki elementy uznane za zbyt szerokie lub nieprecyzyjne zdają się tworzyć powiązanie pomiędzy sztuką i kulturą. Szczególnie w podejściu do kultury określanej mianem ujęcia wąskiego.

Marian Golka wąskie ujęcie kultury definiuje jako „sferę symbolicznego komunikowania”, wliczając w zakres jej działania takie dziedziny, jak: „sztuka, religia, obyczaje itp.” (Golka 2008: 38). A zatem komunikowanie można przedstawić jako „nawiązywanie łączności między ludźmi za pomocą postrzegalnych zmysłowo środków” (Golka 2008: 44). Podana definicja nie wymaga aż tak drobiazgowego sprecyzowania celowości działań jak w przypadku określenia, czym jest sztuka. Można uznać, że każda podana przez Tatarkiewicza kategoria znajduje rację bytu w kategoriach kultury. Ważne, by nastąpiły akty przekazu oraz akty woli, kategoryzowane w aspektach znaku: »symboliczność«, »umowność« oraz »intencjonalność«.

Mogą być to wszelkiego rodzaju obiekty, zarówno nacechowane, jak i nienacechowane wartościami estetycznymi. Mogą być to również przedmioty, które Morawski nazywa „sztukopodobnymi: przedmioty nazwane estetycznymi (z życia codziennego albo w przyrodzie), styl życia charakteryzowany tym pojęciem, systemy społeczne (np. antycznej Grecji)” (Morawski 1985: 355).

W przedmiotach estetycznych Morawski dostrzegł pomosty łączące rozmaite normy i ideologie, wyznaczył punkty styczne, rozumiejąc je jako „fundamentalne zapatrywania na to, co estetyczne (artystyczne), nie tylko w kulturach pozaeuropejskich, ale i w naszym ciągu kulturowym” (Morawski 1985: 355). Wartości pozaartystyczne utrzymujące się w długich koniunkturach czasowych, obejmujących różne postacie ideologiczne oraz zróżnicowane stylowo populacje, wraz z rozwojem kultury przenikały w tkankę dzieła artystycznego. Przy czym należy pamiętać, że estetyka uzależniona jest od smaku i tradycji populacji, która ją tworzy.

Morawski definiuje kulturę w następujący sposób:

Tak więc kultura to tyle, co ogół norm, reguł i wzorców zachowania się, czasoprzestrzeń określonych oraz odpowiadających im praktyk społecznych, począwszy od techniczno-użytkowych, poprzez kodeksy obyczajowe i układ stosunków między rządzącymi a rządzonymi, aż po przekazy światopoglądowe (Morawski 1985: 381).



Jego zdaniem kultura jest zjawiskiem szerokim, społeczną praktyką obejmującą wszystko, „co należy do sfery obiektywnej, a więc zbiór określonych przedmiotów, obrzędy, instytucje etc.” (Morawski 1985: 398) oraz akty indywidualne poszczególnych grup i jednostek twórczych łamiących ustalone wzorce estetyczne.

Rozpatrując funkcje sztuki w kulturze, Morawski wskazał na niejednostronność punktów widzenia, które tłumaczył jako „rozmaite kursowanie tego samego dzieła w zależności od odbioru przez daną grupkę bądź klasę z racji jej kulturowych nawyków, oczekiwań, wyborów” (Morawski 1985: 209). Sztuka zatem odnajduje swoje odrębne miejsce w zależności od historycznego dynamizmu i zachodzących odniesień społecznych. Badacz rozpatrywał zagadnienia te w odniesieniu do pięciu układów (podsystemów): »psychologicznego«, »antropologicznego«, »ontologicznego«, »pedagogicznego« oraz »socjologicznego«.

Z punktu widzenia psychologii zasadne jest jednostkowe rozpatrywanie odbioru dzieła sztuki. Jakość przeżycia estetycznego zależy od dyspozycji sensualnych, emocjonalnych oraz intelektualnych cech, a także przyzwyczajęń jednostki. Nie chodzi tu więc o wyznaczenie wzorca »przeżycia«, lecz o rozpoznanie mechanizmu go wywołującego. Psychologiczny podsystem sztuki pojawia się wszędzie tam, gdzie dzieło sztuki zostało tak skonstruowane, że jest w stanie wywołać u odbiorcy przeżycie estetyczne. „Nie ma wrażeń czy emocji czysto estetycznych poza określonym rodzajem przedmiotu, do którego się odnoszą, oraz poza sytuacją kulturową, w której — via dane paradygmaty oraz kanony estetyczne — zachodzi ów złożony czy też prosty proces” (Morawski 1985: 212). Zdaniem Morawskiego, należy wprowadzić rozróżnienie pomiędzy pojęciami »kontemplacja« oraz »katharsis«. Za punkt odniesienia należy przyjąć sposób obcowania z przedmiotem estetycznym. Przy »kontemplacji« nie jest wymagany zmysłowy ogląd dzieła, dotyczyć więc będzie również powieści oraz utworów muzycznych. Natomiast »katharsis« bezpośrednio wiąże się ze zmysłowym odbiorem sztuki.

»Antropologiczny podsystem funkcji sztuki« zakłada rozpatrywanie jej w aspektach mimetyczno-przedstawiających. A zatem, z jednej strony, ten typ dzieł jest najpełniej przyswajalny przez szerokie grono odbiorców dzięki konstrukcyjnej logice zawartości utworu opartej „na Arystotelesowskiej regule początku, środka i końca” (Morawski 1985: 48). Z drugiej strony, daje artystom możliwość operowania gotowymi i skonwencjonalizowanymi wzorcami postaci oraz zdarzeń.

Ontologiczna funkcja sztuki nakazuje rozpatrywać dzieło artystyczne w kontekście jego wewnętrznych jakości — indywidualnych, gatunkowych oraz rodzajowych. Morawski wskazał tu na dwa aspekty: pierwszy — rozpatrywany w kategorii funkcjonalności zależnej „od konstrukcji, tworzywa, jego obróbki, ewentualnie od ich powierzchniowych jakości (koloru) oraz miejsca w danym otoczeniu” (Morawski 1985: 52). Drugi — uzależniony od techniczno-warsztatowej specyfiki wykonania przedmiotu artystycznego.

Morawski jednoznacznie dołączył do zdarzeń artystycznych przedmioty użytkowe. Funkcja użytkowa w tym przypadku rozumiana jest jako element znaczeniowy. Założył więc, że widz — użytkownik, patrząc na obiekt, rozumie — wie, do czego on służy. Pozycja semantyki w rozpatrywanej funkcji ontologicznej sztuki wysunięta została na plan pierwszy.

»Funkcja podsystemu pedagogicznego« zorganizowana została wokół zagadnień dopasowania przekazywanych poprzez dzieło sztuki wartości i treści do indywidualnych zdolności percepcyjnych i poznawczych jednostki. Zwykle przesłanki do stosowania tego podsystemu to dopasowanie dzieła artystycznego do wieku lub do specyficznych potrzeb odbiorcy. Morawski podał ciekawy przykład dostosowania sztuki do poziomu trudności — toczący się w latach dwudziestych dwudziestego wieku spór Lenina z radzieckimi przedstawicielami awangardy. Lenin zakładał, że realizm socjalistyczny jest sztuką odpowiadającą potrzebom radzieckiego człowieka. Odrzucił, jako niezrozumiałe dla ludu, eksperymenty nad formą, m.in. Rodczenki i Tatlina. Ałpatow, radziecki historyk sztuki posłuszny leninowskiej konstrukcji artyzmu, oznajmił: „W autorecenzji z mojej *Powszechnej historii sztuki* pisałem już o tym, że w książce w sposób niedostateczny podkreślona została w sztuce dawnej walka realizmu z tendencjami stylizatorskimi, odciągającymi sztukę od życia” (Ałpatow 1955: 9).

Ostatnią funkcję sztuki w kulturze Morawski ujął jako »podsystem socjologiczny«. Jej pozycji nie dobrał przypadkowo: „Podsystemy omawiam w takiej kolejności, by przejść od interpretacji prostszych [...] do układów bardziej doniosłych i zdolnych objąć aspekty wyróżnione w tamtych podsystemach” (Morawski 1985: 41).

W »podsystemie socjologicznym« Morawski wyróżnił cztery argumenty wskazujące na zależność odbioru sztuki „od norm i stereotypów kulturowych, zwłaszcza zaś od kanonów estetycznych panujących w danym miejscu i czasie” (Morawski 1985: 59–60). Sformułował je na podstawie współzależności z poprzednimi podsystemami.

Morawski, wysuwając pierwszy argument odwołujący się do psychologicznego aspektu funkcji sztuki, wskazał na powiązanie kanonów występujących w sztuce z aspektem postawy dionizyjskiej lub apolińskiej.

Gwałtowna ekspresja, wartości patetyczne, tworzenie struktur amorficznych — cechy charakterystyczne dla postawy dionizyjskiej są widoczne w romantyzmie, takie zaś cechy, jak: ekspresja wyciszona, harmonijne struktury, wartości hedoniczne — charakterystyczne dla postawy apolińskiej, są odnajdywane w epokach klasycznych. Zdaniem Morawskiego ogólnie zarysowana tendencja postaw psychologicznych ułatwia odbiór sztuki. To, co dla odbiorcy dzieła sztuki jest do tej pory niezrozumiałe, ma być w procesie przyswojenia zamienione w czytelne kanony estetyczne. Sztuka awangardowa pozbawiona przedmiotowości ma ilustrować omawiane zjawisko. Jak wykazuje: „Źródła przemian tkwią głębiej — sztuka ta związana jest najściślej ze sposobem patrzenia, myślenia i odczuwania współczesnego człowieka w warunkach szybko rozwijającej się cywilizacji technologicznej” (Morawski 1985: 61).

Za argument drugi Morawski uznał »swojskość« (łatwość rozumienia, odczytania) dzieła sztuki. Jego zdaniem, by sztuka awangardowa stała się przyswajalna przez ogół społeczeństwa, kreowane przez artystów nowe kanony estetyczne winny być utrwalane poprzez zwiększaną częstotliwość wystąpień. Zaznacza, że łatwość odbioru sztuki przedstawiającej powoduje jej rozpowszechnienie wśród szerszego grona społeczeństwa.

Trzeci argument — odbiór dzieł pozbawionych symboli metafizycznych oraz cech mimetycznych ułatwia powiązanie sztuki ze zmianą sposobu »patrzenia, myślenia i odczuwania współczesnego człowieka w warunkach szybko rozwijającej się cywilizacji technologicznej» (Morawski 1985: 61).

Za zrównanie czytelności semiotycznych aspektów sztuki mimetycznej, jak i nieprzedstawiającej, odpowiedzialna jest strategia pedagogiczna.

Czwarty argument — »obalenie indywidualnych barier i gatunkowych grawitacji homo sapiens» (Morawski 1985: 62) — ma na celu nie tylko przybliżanie młodzieży zagadnień sztuki. Istotne są bowiem również działania twórców wyjaśniające założenia artystyczne w różnego rodzaju celebrach i manifestach.

Podsumowując aksjologiczne rozważania, Morawski zakłada, że »podsystem pedagogiczny« wraz z »socjologicznym« najpełniej obrazuje problematykę odbioru dzieła sztuki. Przy czym w ramach danej kultury doborowi zasobów estetycznych służy analiza socjologiczna, natomiast rozszerzenie jej wartości realizuje strategia pedagogiczna.

Sztuka jest integralną częścią kultury. Tworzona — korzysta z różnych dyscyplin naukowych. Wytworzona — stanowi inspirację. Jest źródłem wiedzy dla badaczy z zakresu historii kultury materialnej, historii idei, historii ogólnej i historii innych dziedzin artystycznych.

[...] dzieło sztuki istnieje jako przedmiot materialny, na którym nadbudowana jest jego swoista wartość ze względu na określone akty świadomości podmiotu grupowego i indywidualnego (Morawski 1985: 166).

Dzieło sztuki jako przedmiot spełnia dwie funkcje: jest materialnym dokumentem zaawansowania technologicznego oraz źródłem informacji aksjologicznych. Jako przekaz artystyczny ma wywoływać przeżycia estetyczne. W ramach szeroko rozumianych relacji kulturowych oraz aksjologicznych wartość artystyczna ujęta jest w następujące kategorie:

- a) zespół swoistych jakości danych w przeżyciu indywidualnym, czyli podmiotowo, bądź b) zespół swoistych jakości danych w przedmiocie, czyli przedmiotowo, bądź c) korespondencję i współzależność między zespołami jakości podmiotowo i przedmiotowo danych, bądź d) zespół jakości swoistych powtarzających się w przeżyciu grupowym w danym momencie i w danym miejscu, bądź e) współzależność zespołów jakości przedmiotowo i podmiotowo danych w długim procesie historycznym, od wyłonienia się przedmiotów sztuki aż po czas dzisiejszy (Morawski 1985: 167).

Zacytowana alternatywna definicja wartości artystycznej dzieła w odniesieniu do wyliczonych wcześniej funkcji sztuki tworzy mapę relacji podmiotowo-przedmiotowych. Wyznacza wartość przedmiotów indywidualnych, dynamizujących wartości emocjonalno-poznawcze.

Dalsze poszukiwania prowadzą Morawskiego do uporządkowania funkcji estetycznej sztuki w ramach założenia, „że każde dzieło sztuki jest jakimś komunikatem, że o czymś informuje (choćby o tym, jakie jest, i że za nim stoi twórca)” (Morawski 1985: 214).

Morawski, omawiając to zagadnienie, sformułował przeciwstawne funkcje estetyczne tradycyjnych dzieł wobec najnowszych wypowiedzi artystycznych. Przez ostatnie rozumiał działania kreujące unicestwienie statusu artysty i samej sztuki.

Dążenia artystów lat osiemdziesiątych dwudziestego wieku przedstawione w galeriach, np. Foksal czy Remont, akcje aranżowane przez Kantora nie poruszają zagadnień wytworzonych przez sztukę w tradycyjnym rozumieniu. Zamiast poszukiwań formy lub estetycznego poruszania treścią współczesny wykonawca zajęty jest zapisem np. dokumentacji procesu twórczego, pokazaniem i wywołaniem ostrego dysonansu pomiędzy egzystencją a artykulacją artystyczną. Działania neoawangardowe lat osiemdziesiątych dwudziestego wieku bliskie są filozoficznym manifestom, zacierają granice między sztuką i nauką. Odbiorca już nie ma ulec estetycznemu poruszeniu, lecz zmuszony jest dociec sensu w założeniach lub w programach opartych na filozoficzno-socjologicznych prowokacjach zdarzeniowych. Artystę pochłania kreowanie lub negacja postaw związanych ze światopoglądem, a zatem tego samego oczekuje od odbiorcy przekazu. Oczekuje współuczestnictwa w przeprowadzanej akcji. Odrzuca to, co do tej pory było w sztuce istotne, odwraca się od funkcji estetycznych.

Morawski scalał sztukę mimetyczną ze sztuką awangardową początku dwudziestego wieku wspólnym mianownikiem — „[...] milczącego respektowania względnej samodzielności sztuki i funkcji w nią wpisanych” (Morawski 1985: 222). W takim właśnie ujęciu przeprowadził badania nad formułą estetycznej funkcji sztuki, które, jak twierdzi, nie mogą być rozpatrywane na płaszczyźnie analiz celowości wywoływanych doznań. Nieważny jest tutaj kontekst odbioru sztuki, bez znaczenia wydaje się także to, czy dzieło wzrusza, powoduje napięcie emocjonalne czy odpręża, czy wywołuje poczucie harmonii, czy też dysonansu, bawi czy irytuje. Nieistotne jest również, gdy: „zaprasza do perwersyjnej współpracy” (Morawski 1985: 210). Funkcje sztuki powinny być rozpatrywane na płaszczyźnie porównania decyzji odbiorców wobec przesłania twórców. Morawski nie bada dzieła sztuki, jego interesuje relacja zachodząca pomiędzy twórcą i odbiorcą wypowiedzi artystycznej, którą podaje jako komunikat.

Czytelne jest rozgraniczenie pomiędzy nadaniem sztuce funkcji w odniesieniu kulturowym a funkcją sztuki rozumianej jako komunikat. Pierwszy punkt wyjścia dotyczy roli sztuki w już istniejących układach kulturowych. W drugim — o wytworzenie nowych relacji

poprzez komunikacyjne sformułowanie dzieł sztuki w ramach pięciu zasadniczych kategorii funkcji: „swoiście estetycznej, swoiście poznawczej, estetyczno-agitacyjnej, organizującej przestrzeń życiową oraz reportażowej” (Morawski 1985: 214).

Funkcja »swoiście estetyczna« działa na trzech płaszczyznach. Pierwszą płaszczyzną, jaką Morawski dał pod rozwagę, jest funkcja przeżycia estetycznego typu »kontemplacji«. Chwila poszukiwania kontaktu z danym przedmiotem (dziełem sztuki). Wymagane jest tu określone podejście odbiorcy w stosunku do postrzeganego przedmiotu. Widz ma zredefiniować strukturę formalną i/lub strukturę treści dzieła tak, by wyselekcjonować lub syntetyzować rodzaj przeżycia estetycznego, by oddzielić kryteria zmysłowe od emocjonalnych bądź intelektualnych. Konieczna jest tu postawa obserwatora oddzielająca artystyczne zdarzenie od codziennych przeżyć i dążeń.

Drugą płaszczyzną stanowi pojęcie »katharsis« oznaczające związek między światem wytworzonym przez artystę i aktem odbioru dzieła sztuki. Nie chodzi tu o wskazanie rodzaju estetycznych przeżyć. Ważna jest metoda ich wywołania, istotne jest również, »by ową różnorodność sprowadzić do pewnych funkcji typowych, tzn. takich modeli, [...] które obejmują możliwe i symptomatyczne odpowiedzi na to, co dotąd rozumiano jako sztukę» (Morawski 1985: 213). Można tu mówić o funkcjach poznawczych, oceniających i przeciwstawnej im funkcji przekształcającej zastaną rzeczywistość oraz o funkcji wychowawczej.

Trzeci rodzaj relacji wywołuje zastosowana kompozycja lub konstrukcja dzieła sztuki, wkraczając w stan emocjonalny poprzez zmysłowy odbiór dzieła sztuki. Jest to działanie, które ma wywołać estetyczne przeżycie poprzez aktywność budujących go elementów oraz ich układów. Zdaniem Morawskiego funkcja ta buduje różnorakie płaszczyzny ekspresji, »może być łagodna lub ostra, konsonansowa lub dysonansowa, budzić ukojenie lub niepokój» (Morawski 1985: 214). W każdym przypadku musi jednak być odseparowana od przedmiotowych korelatów, oddzielona od spraw codziennych, musi stać się światem osobnym.

Funkcje »swoiście poznawcze« oraz »estetyczno-agitacyjne« charakteryzują sztukę mimetyczną, kreując narracje przeżycia poprzez zestawienie elementów istniejących w rzeczywistości. Tym, co ma je rozróżniać, ma być postawa wobec realnego życia. Pierwsza formułuje fikcję, druga dąży do sformułowania nowej rzeczywistości.

Funkcja »organizująca przestrzeń życiową« jest nastawiona na tworzenie i ocenę sztuki użytkowej. W dzisiejszych czasach określanej jako »dizajn«. Urbanistyka, architektura, mała architektura, aranżacja wnętrz, użyteczne przedmioty wpływają na sposób i komfort funkcjonowania człowieka w otaczającej go przestrzeni. Punktem zainteresowania jest tu budowanie przydatności przedmiotu. Komunikacja postępuje zgodnie z zasadą eksponowania funkcji oraz cech estetycznych. Akcentowane są doznania pozytywne, pomijane zaś elementy budzące niepokój, agresję czy dysonanse.



Funkcja »eseistyczno-reportażowa«, którą Morawski wymienia jako ostatnią, dotyczy głównie tworzywa literackiego. Podstawą ma tu być twórczość »reportażowo-eseistyczna«, oparta na samoekspresji określonej za pomocą identyfikacji oraz projekcji zdarzeń. Ta funkcja poprzez „intensyfikację, ukojenie strukturą formalną bądź też dostarczenie bodźców marzeniowych, uświadomienie ostrzejsze, niż to się dzieje zazwyczaj, dysharmonii człowieka ze światem i niezgody ze sobą samym, bądź też ewokację dłużej lub krócej trwającego poczucia harmonii z otoczeniem” (Morawski 1985: 217) wydobywa sztukę ze świata codziennego, wpisując ją w zamkniętą formę rytuału przeciwną funkcjom życiowym człowieka.

Przytoczone przeze mnie opracowanie autor wydał w roku 1985, a — jak zaznaczył we wstępie — materiały do niego zbierał od roku 1970. Chciał scharakteryzować i uchwycić sens zachodzących zmian we współczesnej sztuce i kulturze, gdyż, jego zdaniem, w okresie tym nastąpił kryzys sztuki opartej na wartościach estetycznych. Spowodowały to samowyniszczające tendencje w sztuce „wynikające z nabrzmiewających konfliktów wewnątrz zaawansowanej cywilizacji przemysłowej” (Morawski 1985: 6).

Inny badacz, Grzegorz Sztabiński, uznał postawę intelektualistyczną artystów za źródło zmian zachodzących w sztuce awangardowej dwudziestego wieku. Podał za Theodorem W. Adornem, że istotą współczesnej sztuki jest intelektualizm zmierzający do zerwania z utrwalonymi, tradycyjnymi układami form i przekazu treści.

Zdaniem badaczy jedną z głównych przyczyn odejścia od przyjętych kanonów sztuki było ekspansywne wkroczenie przemysłu kulturalnego przejmującego reguły i wartości zarezerwowane do tej pory dla działań artystycznych. Tworzenie nowych form wypowiedzi stało się więc ucieczką twórców przed wszechnarastającą masową produkcją pseudoartystyczną. Sztabiński zaproponował jednak, by zastąpić termin określający współczesną sztukę jako »intelektualną« pojęciem »intelektualizacji«. Przyjął, że pierwotny termin, zaproponowany przez Adorna, kojarzy się ze sztuką klasyczną, której założenia oparte są na niezmiennym systemie reguł. „Uważam, że odpowiednim terminem jest »intelektualizacja«. Słowo to oznacza nabieranie cech intelektualnych, nadawanie takich cech” (Sztabiński 1991: 13).

Jeżeli rolą artystów jest zwrócenie uwagi na zmiany zachodzące w mentalności społeczeństwa, a także na nowe kierunki jego rozwoju, to sztuka współczesna wypełnia to zadanie, uznając świadomość intelektualną artysty za główny motyw i mechanizm w twórczości. Artysta „zdaje sobie sprawę z sytuacji sztuki, jej uwarunkowań wewnętrznych i zewnętrznych. Wie, w jakim kierunku zmierza rozwój form artystycznych. Uświadamia sobie wszystkie zagrożenia, jakie wobec współczesnej sztuki niesie rozwój przemysłu kulturalnego” (Sztabiński 1991: 13).

Przejsie do kultury masowej elementów charakterystycznych dla nauki o sztuce, badanie formy i metod przekazu treści spowodowało zainteresowanie tymi zagadnieniami badaczy innych dziedzin nauki. Podstawową różnicą pomiędzy naukowymi postawami grup teoretyków i socjologów badających przekaz wizualny jest zakres badanego obszaru. Uwaga

artysty lub historyka sztuki zazwyczaj skupia się na dziełach, tzw. zawodowych i amatorskich przedstawieniach artystycznych. Uwaga badaczy społecznych wyznacza znacznie szerszy krąg wystąpień wypowiedzi wizualnych.

Rose w opracowaniu zatytułowanym *Interpretacja materiałów wizualnych* wymienia: „fotografię, film, wideo, obrazy cyfrowe, telewizyjne czy akrylowe, które oglądamy za pośrednictwem programów telewizyjnych, reklam, amatorskich fotografii, sztuki w miejscach publicznych, filmów, nagrań z kamer przemysłowych, ilustracji prasowych czy obrazów” (Rose et al. 2010: 20). Odmienny jest również cel badań tych specjalistów. Rose, badaczka dziedzin społecznych, bada zagadnienia nie tylko związane z obszarem tworzonych znaczeń poprzez przekaz wizualny oraz zakres jego budowy, ale również przestrzeń jego odbioru przez szeroko rozumianą publiczność. Nie jest jednak wymagająca, od swojego materiału badawczego nie oczekuje „wielkich” postaw i działań estetycznych. Badacze sztuki są inni, szukają czegoś szczególnego — wyjątkowych doznań. Dzieło musi być w intencjonalny sposób przekazywane, to dążenie powinno wykroczyć poza ramy informacyjne lub użytkowe, potrzeba, by treść była celowo zaprzeczona lub celowo zgodna z zastosowanym układem harmonii bądź dysharmonii. Sztuka ma pełnić różnorakie funkcje (podając za Morawskim): »swoiście estetyczne«, »swoiście poznawcze«, »estetyczno-agitacyjne«, »organizujące przestrzeń życiową« oraz »reportażowe«.

Sandauer różnicę pomiędzy sztuką i nie-sztuką odnajduje w celowości pragnienia i metodach ich spełniania. Każde pragnienie to potrzeba przejścia z jednego stanu w drugi. Niezależnie od przyczyny inicjującej to pragnienie proces dochodzenia do stanu nasycenia przebiega podobnie. W pierwszej kolejności pojawia się „odczucie sytuacji jako niezadowolającej, następnie uświadomienie sobie, jaki rodzaj przedmiotów mógłby jej zaradzić”. Po wystąpieniu okresu »przedrealizacyjnego« następuje etap »realizacyjny«: „dokonanie wyboru, czyli wyobrażenie sobie konkretnego obiektu pożądania”. Procesowi temu towarzyszy realizacja psychicznej potrzeby, np. w wyniku pracy. Ostatnim elementem omawianego procesu jest dojście do finału, okres „porealizacyjny — posiadanie przedmiotu, czyli stan nasycenia” (Sandauer 1973: 28–29). Sandauer zauważa, że pragnienie w pierwszej fazie, w trakcie ujawniania się przyczyny dyskomfortu psychicznego, nie odnosi się „do przedmiotu, lecz do pewnej cechy; o jej to wydobycie chodzi nam przy realizacji” (Sandauer 1973: 33). W prostym układzie potrzeb relacje zachodzące pomiędzy inicjacją i nasyceniem przebiegają zgodnie z założeniem: „przyczyny (np. brak soków w organizmie), treści (np. pokarm) i wreszcie — celu (np. sytość)” (Sandauer 1973: 29). Rzecz nieco inaczej wygląda, gdy realizacja zainicjowanej potrzeby napotyka trudności. W takim wypadku mamy do czynienia z efektem rekompensaty realnego przedmiotu — marzeniem, lub ze sztuką. Marzenie nigdy nie podlega pełnej realizacji, nigdy nie zostaje dokonane. Sztuka, pozostając zależna od interpretacji, wykracza poza pierwotnie potrzeby.

Tylko w pracy twórczej wykracza człowiek poza zamiar ustalony z góry, odkrywa nieznane cechy przedmiotu i wzbogaca ogólnoludzką wiedzę o świecie (Sandauer 1973: 34).

Sztuka ponadto — jako wytwór pragnień — tworzy nowe pragnienia, jednakowo u tego, co ją wytworzył, jak i u innych odbiorców.

Sztuka jako wytwór pragnień tworzy nowe potrzeby, jednakowo u tego, kto ją wytworzył, jak i u jej odbiorców. Pokazana przez Sandauera różnica pomiędzy tworzącym dzieło sztuki a jego odbiorcą odsłania kolejną granicę, wytyczoną przez obszar zainteresowań reprezentowany przez artystów oraz naukowców. A zatem nic dziwnego, że sztuki wizualne rozpatrywane są dwutorowo, z jednej strony naukowcy-teoretycy, obserwując rzeczywistość, dążą do uogólnień, z drugiej strony artyści, tworząc, opisują tylko to, co sami zaobserwowali.

Nauka o sztuce wskazuje na wspólne cechy poszczególnych epok, stylów oraz postaw artystycznych. Jednym z przyjętych punktów widzenia jest badanie jej historycznego rozwoju powiązanego z wydarzeniami społecznymi, drugim — badanie zawartości treści, a trzecim — analiza formalna.

Wielu badaczy uważa, że przeżycie estetyczne jest pogłębiane poprzez uwzględnienie zawartości treści dzieła sztuki. Koncepcja ta wyznacza narracji rolę dominantę w dążeniu do poznania i zrozumienia dzieła, jak i do jego interpretacji. Forma odgrywa rolę służebną, jest tym, co pozwala ujawnić treść, co pozwala ją wyrażać. Historyk sztuki ma być przewodnikiem po zapomnianych lub kulturowo nieznanymi znaczeniach przedstawionych postaci, przedmiotów czy innych elementów pokazanych w grafice, obrazie lub rzeźbie. Natomiast przeżycie estetyczne odbiorcy dzieła sztuki zależy od jego wrażliwości i predyspozycji emocjonalnych. Reprezentantami takiej postawy byli, między innymi, tacy historycy sztuki, jak Erwin Panofsky czy Mieczysław Wallis.

Zwolennicy przeciwstawnej teorii, formalistycznej, zakładają, że o przeżyciu estetycznym decyduje bezpośredni układ elementów, z których składa się dzieło sztuki. Z ich punktu widzenia ważniejszy jest wybór i odpowiednie ułożenie zestawionych elementów niż to, co one przedstawiają. Liczy się sposób, w jaki dzieło sztuki jest zbudowane oraz ukształtowane. Celem ich badań było wyjaśnienie roli poszczególnych elementów formy artystycznej, jak i ich wzajemnego wpływu na siebie.

Czołowym przedstawicielem formalnej analizy sztuki jest wspomniany już Heinrich Wölfflin. Ten historyk sztuki opracował system przeciwstawnych pojęć, na podstawie których należy analizować dzieło w ujęciu formy. Teorię tę dokładnie przedstawiłam w rozdziale pt. *Kompletności dzieła — narzędzie badawcze* na 158 str. niniejszego opracowania. Jej założenia wykorzystałam do przeprowadzenia (w ujęciu formalnym) analizy rzeźby *Pomnika Początków Miasta Łodzi*.



Układ formalny zawsze był potrzebny artystom. Teoretycy badają dzieło sztuki na podstawie jego wyglądu końcowego, nie stoją przed tintą czy aplą podobrazia, którą należy wypełnić treścią, nie przyglądają się pustemu kawaletowi. Artyści z kolei zobowiązani są tak użyć i zorganizować formalne środki wyrazu, by zobrazować treść, nad którą później swoje rozważania poprowadzą teoretycy i historycy sztuki. Zapewne to ta podstawowa różnica dyktuje charakterystykę postaw znawców sztuki i artystów. Podejście to widoczne jest w rozważaniach takich twórców, jak np. Wasył Kandyński, Władysław Strzemiński czy Stanisław Witkacy. Lektura ich rozpraw czy szkiców nie tylko wyjaśnia i porządkuje układy formalne pojawiające się w dziełach sztuki, ale przede wszystkim staje się wskazówką dla innych artystów. To wiarygodne opracowania powstałe nie tylko na skutek oglądu dzieła sztuki, ale na podstawie autorskiej twórczości.

## Rozdział 2

# Praca twórcy z punktu widzenia etnografa

Mała sieć, obok inna sieć. I inna sieć... Wśród nich ta szczególna — moja sieć. Wszystkie wymienione pasują do globalnej sieci, którą Clifford Geertz za Edwardem B. Tylorem definiuje mianem kultury:

[...] człowiek jest zwierzęciem zawieszonym w sieciach znaczenia, które sam utkał, kulturę postrzegam właśnie jako owe sieci, jej analizę traktuję zaś nie jako eksperymentalną naukę, której celem jest odkrywanie praw, lecz jako naukę interpretatywną, która za cel stawia sobie odkrycie znaczenia (Geertz 2005: 19).

Na tym właśnie szczególnym prawie kultury osadzam napisany przeze mnie retrospektywny pamiętnik, w całości poświęcony tworzeniu jednej rzeźby — postaci Rajmunda Rembielińskiego. Pamiętnik, jak i sam proces twórczy, wpisany jest w ideę zależności wytworzonych przez sieć połączeń kulturowych.

Geertz zauważył, że kultura złożona jest z nieskończonej ilości „dokumentów” tworzonych w wyniku czyjegoś działania. Nie jest „samodzielną, ponadorganiczną rzeczywistością, posiadającą własne siły i cele”, nie jest też „wzorcem zachowań [...] możliwej do zidentyfikowania społeczności” (Geertz 2005: 25). Niesłuszne jest więc stwierdzenie Warda Goodenougha: „kultura [mieści się] w umysłach i sercach ludzi” (Geertz 2005: 26). Kultura, jak podkreśla Geertz, nie jest przypisanym danemu społeczeństwu zbiorem reguł postępowania akceptowanych przez jej reprezentantów. Kultura jest wynikiem owych zbiorów. Kultura „składa się z ustawionych społecznie struktur znaczenia, w myśl których ludzie wysyłają sobie porozumiewawcze sygnały” (Geertz 2005: 28).

Po spełnieniu wymienionych warunków — tworzenia „dokumentu” oraz „wysłania sygnałów” rozpoczyna się inicjacja i rozbudowa dyskursu, którego celem może stać się: „powiększenie uniwersum ludzkiego dyskursu, [...] poinstruowanie, rozrywka, praktyczna rada, rozwój moralny oraz odkrywanie naturalnego porządku w ludzkim zachowaniu” (Geertz 2005: 29). Tak rozumiana kultura jest procesem dynamicznym i zależnym od jednostek, które ją tworzą.

Badacz, pragnąc poznać nową kulturę, dokonuje analizy działań poszczególnych jednostek i przypisywanych im sensów jako reakcji na występujące zdarzenia. Jest to technika interpretacji określana jako metoda „opisu gęstego”. Geertz oparł ją na podstawie opracowań Gilberta Ryle’a, który jako pierwszy użył określeń — „opis rozrzedzony” oraz „opis gęsty”.

Po stronie opisu rozrzedzonego badacz umieszcza relację z obserwowanych zdarzeń, natomiast po stronie opisu gęstego — wnioski wynikające z tychże obserwacji. Gilbert Ryle jako przykład podaje historię trzech chłopców mrugających prawym okiem. Pierwszy z nich podlega tikowi nerwowemu, drugi za pomocą mrugnięcia komunikuje się z obserwatorem, trzeci parodiuje dwóch pozostałych. Wszyscy chłopcy poddani są dwustopniowej analizie: opisu zdarzenia oraz wnioskowania znaczeń. Geertz podkreśla, że ograniczenie obserwacji do poziomu pierwszego, opisu rozrzedzonego, jest tylko fotograficzną relacją z wydarzenia, niewykazującą istotnych różnic pomiędzy trzema wymienionymi przypadkami. Dopiero analiza rodzaju opisu gęstego wydobywa znaczenie czynności wykonywanych przez bohaterów przytoczonej anegdoty.

Perspektywą badawczą opisu gęstego jest interpretacja sensów i znaczeń, poddana hierarchicznemu porządkowaniu zebranego materiału badawczego. Geertz podkreśla, że interpretacja znaczeń jest wynikiem zderzenia konstrukcji stworzonych przez interpretatora z konstrukcjami wytworzonymi przez innych ludzi, których badane wydarzenie dotyczy. Ważne, by przestrzegana była zasada: badania etnograficzne „nie zajmują się badaniem wiosek (plemion, miast, okolic...)” (Geertz 2005: 37), badania etnograficzne prowadzone są w wioskach. Interpretacja badanego materiału ma opierać się na aktywności aktorów społecznych biorących bezpośredni udział w analizowanych zdarzeniach. Geertz pisze: „celem jest wyciąganie ważnych wniosków z drobnych, lecz spletających się w niezwykle gęstą tkankę faktów; poparcie ogólnych twierdzeń na temat roli kultury w konstruowaniu życia zbiorowego poprzez dokładne powiązanie ich ze złożonymi danymi szczegółowymi” (Geertz 2005: 43).

Praca etnografa opiera się na spisywaniu i interpretowaniu zdarzeń podanych przez informatora w formie dokonanych przez niego interpretacji. W tym sensie opis gęsty jest fikcją, podaną świadomie. Oczywiście Geertz nie odnosi się tu do potocznego rozumienia fikcji jako wytworu wyobraźni nieistniejącej rzeczy. Odwołuje się do łacińskiego określenia *fictio*, które tłumaczy jako „coś skonstruowanego” lub „coś ukształtowanego”. Podobnie jak

w malarstwie, tak i tu „granica pomiędzy sposobem przedstawienia a konkretną treścią jest równie niemożliwa do wytyczenia w analizie kulturowej” (Geertz 2005: 30). Zdaniem Geertza etnograf pisze dyskurs społeczny na podstawie minionych zdarzeń, a ściślej — na podstawie interpretacji tych zdarzeń przedstawionych przez informatorów, tubylców. Opis etnograficzny powinien posiadać interpretacyjny charakter, uwzględniać cechy interpretacji strumienia dyskursu społecznego, chronić interpretowane treści, czyli to, „co w owym dyskursie zostało »powiedziane« przed zaginięciem wraz z ulotnością okoliczności, w których do niego dochodzi” (Geertz 2005: 36). Do wymienionych trzech cech, którymi powinien charakteryzować się opis gęsty, Geertz dodaje czwartą, którą on sam uprawia — to cecha mikroskopijnej skali. Celem, do którego dąży, „jest wyciąganie ważnych wniosków z drobnych, lecz splatających się w niezwykle gęstą tkankę faktów; poparcie ogólnych twierdzeń na temat roli kultury w konstruowaniu życia zbiorowego poprzez dokładne powiązanie ich ze złożonymi danymi szczegółowymi” (Geertz 2005: 43).

Wartość opisu gęstego polega na tym, że etnograf rozpoczyna badania od nowa, a nie od miejsca, w którym poprzedni poszukiwacz je zakończył. Analizując te same problemy, korzysta z doświadczeń poprzednika, wzbogacając badania o nowe wartości i nowe rozwiązania interpretacyjne. „Każda poważna analiza kulturowa zaczyna się od samego początku, a kończy się tam, dokąd zdoła dotrzeć, nim wyczerpie się jej intelektualny impuls” (Geertz 2005: 41). Stopień zaawansowania badań, złożoność relatywnych postaw w ramach nauki opartej na obserwacjach i eksperymentach wzmacnia rozróżnienie pomiędzy »zapisem« (opisem gęstym) a »specyfikacją« (diagnozą). Pomiedzy ustaleniem znaczenia jednostkowych zdarzeń społecznych dla uczestniczących w nich jednostek ludzkich wobec ogólnych postaw kulturowych. Wyciągnięte specyfikacje/diagnozy mają odpowiedzieć na pytania, „co pozyskana w ten sposób wiedza mówi nam na temat społeczeństwa, którego dotyczy, a ponadto, na temat życia społecznego jako takiego” (Geertz 2005: 43).

Zmienny charakter znaczeń komunikacyjno-interpretatorskich tworzy z nauki zajmującej się kulturą naukę otwartą. Dlatego interpretacja antropologiczna już w swych założeniach nie rości sobie praw do bycia nauką uniwersalną, głoszącą ponadczasowe teorie na temat obcych kultur.

Esej Geertza, *Sztuka jako system kulturowy*, rozpoczyna się zdaniem: „W powszechnym mniemaniu o sztuce trudno mówić” (Geertz, Wolska 2005: 101). Sztuka winna mówić sama z siebie. Nie trzeba tłumaczyć słów mistrza Pabla Picassa, każdy z nas może odczytać ich oryginalne znaczenie:

Każdy chce zrozumieć sztukę, dlaczego by nie rozumieć śpiewu ptaków? [...] Ktoś, kto usiłuje objaśnić obrazy, zwykle opukuje niewłaściwe drzewo (R. Goldwater, M. Treves, *Artists on Art*, Nowy Jork 1954, s. 421 cyt. za: Geertz, Wolska 2005: 101).

Nie ma sensu tłumaczyć, „co autor miał na myśli”. Geertz przytacza, jego zdaniem, mniej awangardową odpowiedź na pytanie — czym jest sztuka? Tym razem słowa: Jeana-François Milleta:

Plotki o moim *Człowieku z motyką* wydają mi się bardzo osobliwe, toteż będę zobowiązany za informowanie mnie o nich, stwarza mi to bowiem okazję do zachwytu pomysłami, jakie mi się przypisuje [...]. Moimi krytykami są ludzie wykształceni i obdarzeni gustem, ale nie chciałbym być w ich sytuacji. Kiedy pracuję, a od urodzenia nie widziałem niczego poza polami, próbuję wyrazić najlepiej jak potrafię, co widzę i czuję (R. Goldwater, M. Treves, *Artists on Art*, Nowy Jork 1954, s. 292–293, cyt. za: Geertz, Wolska 2005: 101).

Geertz nie wyjaśnia ani tym bardziej nie ocenia wartości sztuki, raczej rozpatruje zachowania ludzkie. Zwraca uwagę, że jeżeli w obszarze działań twórczych pojawi się coś interesującego, wartego dostrzeżenia, uruchomiony zostaje proces prowokujący do mówienia i pisania o tym, do dzielenia się spostrzeżeniami, analizowania, porównywania, oceny, klasyfikacji, tworzenia teorii wokół formy percepcji czy społecznych funkcji.

Sztuka formułowana jest jako: „język, struktura, system, działanie, symbol, wzór uczuć. Tworzone są „metafory naukowe, duchowe, technologiczne, polityczne, a jeśli to wszystko zawodzi, zaplątujemy się w niezrozumiałych wyrażeniach, jednocześnie mając nadzieję, że ktoś nam to wszystko wyjaśni” (Geertz, Wolska 2005: 102). Zatem nie mówimy o sztuce, tylko o tym, co się wokół niej dzieje. Przyjmujemy postawę obserwatora, taką samą jak wobec każdej innej zewnętrznej kultury, którą należy przeanalizować, by czegoś się o niej dowiedzieć. Rozważania o sztuce oparte na analizach formalnych („o sztuce mówi się wszędzie w kategoriach, które można by określić jako terminologię rzemieślniczą”) stanowią jedną z teoretycznych postaw reprezentowanych przez naukowców (Geertz, Wolska 2005: 102).

Zwolennicy tej teorii sugerują, że drogą do zrozumienia sztuki jest badanie zachodzących relacji: „między dźwiękami, obrazami, bryłami, tematami czy gestami” (Geertz, Wolska 2005: 102), choć inni łączą estetyczne doznania ze znacznie szerszym kontekstem kulturowym, istotne jest tu wszystko to, co tylko sztuce służy, pozwala ją poznać i tworzyć. Koncepcja ta obejmuje obszar wszelkich zjawisk i powiązań zachowań ludzkich.

Geertz zauważa, że sztuka, przyjmując aktywną postawę wobec kultury, sama jej nie tworzy. By zaistnieć, potrzebuje wielu odniesień: „Nie można pozostawić przedmiotów estetycznych samym sobie, niejasnych i hermetycznych poza głównym nurtem życia społecznego, podobnie jak namiętności seksualnej i kontaktu ze świętością — dwóch spraw, o których też trudno mówić. Lecz jakoś trzeba. Domagają się one przyswojenia” (Geertz, Wolska 2005: 103).

Autorka niniejszej dysertacji rozumie, że sztuka, by powstać, potrzebuje pretekstów, a „preteksty” potrzebują sztuki i że gdyby nie te „preteksty”, nie byłoby potrzeby mówić jakiegokolwiek sztuką i o jakiegokolwiek sztuce. Jednocześnie wie, że gdyby nie język,

nie ukształtowałyby się nigdy żaden „pretekst”. W przypadku sztuk tym językiem jest świadome zestawienie dwóch, trzech, wielu, nieskończenie wielu fizycznie istniejących form o narzuconych lub wykorzystanych właściwościach. Przez wiele lat kształtowania przestrzennej formy przekonała się, że zespolenie płaszczyzn, linii, punktów jest wyrazem znaczeń, zamienia się w konkretny przekaz. A to, że nie jest jednoznaczny? Nie szkodzi! Uznaję to za wartość.

Geertz powołał się na historyka sztuki, Michaela Baxandalla, który w *Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy* zamieścił pojęcie »oka czasu«, oznaczające określoną sprawność interpretatorską odnoszącą się do ujmowanych treści oraz form w trakcie tworzenia i odbioru dzieła sztuki.

Stwierdzenie: „[...] stosowane umiejętności zarówno widza, jak i malarza w zdecydowanej większości nie mają wrodzonego charakteru niczym wrażliwość siatkówki na długość ogniskowej, ale pochodzą z ogólnego doświadczenia, [...] życia w epoce i patrzenia na rzeczywistość [...]” (Geertz, Wolska 2005: 109), wpisanie w zdolność zauważania i charakter interpretatorski danych zjawisk i zdarzeń w charakterystycznej dla danej epoki kulturze polskiemu odbiorcy z pewnością przypomina lekturę książki *Teoria widzenia*, w której autor, Władysław Strzemiński, pisał o jednoczesnym rozwoju zdolności rejestrowania zachodzących zjawisk wraz z umiejętnościami ich odczytywania oraz rozumienia<sup>1</sup>, co nazywał »świadomością widzenia«.

Niezależnie od tego, czy zachodzące powiązania między widzeniem, postrzeganiem a rozumieniem spostrzeżonego nazywać będziemy »okiem czasu« czy też »świadomością widzenia«, niezależnie od tego, czy uświadamiamy sobie ich istnienie lub też nie, podlegamy prawom narzuconym przez szeroko rozumianą kulturę. To prawo nakazało autorce niniejszej dysertacji zwrócić się do odbiorców jej rzeźb słowami motta własnej twórczości:

Na jednej z wielu łąk świata, w jednej z wielu chwil spełnia się cud — dar natury  
Przyroda nagle zaczyna przemawiać językiem człowieczym, nagle odkrywa  
wszystkie swoje tajemnice.  
Zaczynamy ją rozumieć.  
A może to my się zmieniamy?  
Pojawia się jej święty podmuch i wszystko staje się jasne — ona i my mamy  
wspólny mianownik — życie.  
Zostawmy więc ją w spokoju, nie niszczy my siebie, przenośmy jej dar dalej  
(Władyka-Łuczak 2001).

1 Teoria Władysława Strzemińskiego została omówiona w rozdziale pt. *Kompletność działań twórczych — jako komunikatu* (str. 178).

## Rozdział 3

# Praca twórcy z punktu widzenia autoetnografa

W dziedzinie nauk humanistycznych i społecznych możemy współcześnie zaobserwować wzrastające zainteresowanie autonarracjami (*self narratives*), które narodziło się pod wpływem zmian zainicjowanych przez zwrot narracyjny (*the narrative turn*), który dokonywał się w latach 70. XX wieku (Kępa, w: Citko et al., 2012: 109).

W ostatnich latach zaobserwować można rosnące zainteresowanie *autoetnografią* jako sposobem otrzymywania danych w badaniach społecznych (Anderson, w: Kacperczyk 2014: 33).

Badacze zajmujący się autoetnografią są zgodni nie tylko w kwestii nowatorskiego charakteru badań przeprowadzanych metodą autoetnograficzną, wspólnie wskazują na interdyscyplinarny kierunek jej rozwoju. „Przykłady badań narracyjnych (*narrative studies*) odnajdujemy dziś w antropologii, psychologii, socjologii, filozofii, a nawet ekonomii” (por. K. Plummer, *Telling Sexual Stories. Power, Change and Social Worlds*, Routledge, New York 2004, s. 18–19, Kępa: 2012: 109).

Anna Kacperczyk, redaktor tomu *Autoetnografia — technika, metoda, nowy paradygmat*, czasopisma w serii „Przegląd Socjologii Jakościowej” wskazuje na akceptację autoetnografii przez różne środowiska feministyczne, postmodernistyczne, konstruktywistyczne. Zwraca uwagę na fakt, że autoetnografia jest umiejscawiana przez badaczy nauk społecznych na pograniczu etnografii oraz autobiografii. Podaje, że jest to dyscyplina badawcza, która zezwala na wprowadzenie do rozpraw naukowych gatunków pisarskich czy też performansu, wnoszących do badawczego procesu elementy spersonalizowane. Akcentuje, że: „wrażliwość



samego badacza [...] przyczynia się do zrozumienia roli jego refleksyjności w procesie wytwarzania wiedzy” (Kacperczyk 2014: 8).

Rozprawa autoetnograficzna łączy wątki osobiste z wątkami kulturowymi i politycznymi. Wprowadza czytelnika poprzez fabułę w etnograficzny wyraz znaczeń i wniosków. Prowadzona akcja ma być szczera, sugestywna, wciągająca, a nawet, w razie potrzeby, jak podaje Kępa za Carolyn Ellis: „krnąbrna, niebezpieczna, namiętna, wrażliwa, niebezpieczna i twórcza. Ma wyrażać walkę, pasję, ucieleśnione życie i współpracę w tworzeniu i nadawaniu znaczeń” (Kępa 2012: 115), wprowadzać do badań jakościowych zagubione w tradycyjnym naukowym badaniu ludzkie doświadczenie i emocje. Powinna pozwolić czytelnikowi odnieść się do własnych doświadczeń i przemyśleń. Dzięki takiej postawie możliwe staje się wypełnienie przesłania Geertza, którego zdaniem ciekawość i dociekliwość badacza winna nakazać mu rozpoczynać badania od początku, niezależnie od stanu zaawansowania istniejących na dany temat badań.

Kamil Miszewski, autor artykułu *Kiedy badacz jest tajnym agentem*, przybliżył polskiemu czytelnikowi metodologiczne podejście, określone jako „analiza sytuacyjna” (rozwinęła je w 2005 roku wspomniana już Adele E. Clarke w książce pt. *Situational Analysis. Grounded Theory After the Postmodern Turn*, wyjaśniając, że:

Od klasycznej teorii ugruntowanej analizę sytuacyjną odróżnia przede wszystkim (1) podejście do gromadzonych przez badacza danych i przypisywany im status w procesie analizy, (2) stosunek do „czynników pozaludzkich” (*non-human object/actants*), (3) ogólne wyobrażenie o celach i użyteczności procedur analitycznych teorii ugruntowanej (Miszewski 2014: 9).

Clarke swoją metodę badawczą, „gęstą analizę”, oparła na osiągnięciach Geertza, prekursora „gęstego opisu”. Analiza kierująca w stronę »wymiaru ludzkiego (*human*)« »materialnego (*nonhuman*)« oraz: »dyskursywnych elementów sytuacji, angażująca wymiar społecznych światów i aren, [wreszcie] wymiar pozycji zajmowanych przez podmioty w dyskursach lub kontrowersyjnych dyskusjach» jest bogatsza o lokalne konteksty oraz kulturowe zależności (Miszewski 2014: 10).

Postmodernistyczna postawa badawcza koncentruje uwagę na zebranych materiałach badawczych, traktując je, z jednej strony, jako punkt wyjścia tradycyjnie przeznaczony do analiz, a z drugiej strony — pozwala niejako »archiwizować« dane do dalszych badań oraz zwrócić się do wrażliwości czytelnika mającego przecież prawo kreować własne wnioski.



## A sztuka?

Sztuka pojmowana jako neoawangardowa czyni podobnie, zamieniając dawnego „tylko” widza — we współuczestnika aktu artystycznego, którego zadaniem i celem jest jednako penetracja dążeń artysty, a także penetracja samego siebie. Zwraca się tym samym w stronę przeżyć jednostki współuczestniczącej. Podobnie jak w postmodernistycznym podejściu badawczym neowangardę: „cehuje właśnie problematyzacja rzeczywistości zastanej, uświadamianie sytuacji krytycznych, ewokacja postawy pytającej i dociekliwej względem siebie oraz świata otaczającego” (Morawski 1985: 330). Istotą jest tu dialog pomiędzy artystą i masowym odbiorcą, poszukiwanie metod tworzenia »przekazów najbardziej komunikatywnych«. Taka postawa wobec rzeczywistości skłoniła Morawskiego na początku lat siedemdziesiątych ubiegłego wieku do porzucenia poglądu, „[...] iż sztuka [stanowi — Z.W.-Ł.] decydującą drogę wybawienia ludzkości z jej notorycznych plag [...]” (Morawski 1985: 326). Być może dlatego w artykule *O sensie twórczości najnowszej* zredefiniował funkcje wychowawcze sztuki dawnej. Na początku lat osiemdziesiątych XX w. stwierdził, że sztuka oferuje alternatywny wybór spośród różnorodnych stanowisk i ocen wobec zastanej rzeczywistości. Niczego nie narzuca, co najwyżej utwierdza lub modyfikuje przyjętą wcześniej przez widza postawę wobec świata i sztuki. Istotny staje się zatem podział na dwa kierunki oddziaływania sztuki tradycyjnej na odbiorcę: »pozaestetyczny« i »estetyczny«. W nurcie »pozaestetycznym« Morawski osadził następujące funkcje sztuki: »informacyjną«, »wzmacniającą« oraz »rekompensacyjną«. Przez funkcję »informacyjną« rozumiał: „[...] zaznajomienie z faktami, które dotąd odbiorcy nie były znane” (Morawski 1985: 332), dodając, że »informacyjność« to: „[...] przede wszystkim relacja do świata zewnętrznego — można by w środek jej obszaru co najwyżej włączyć wiedzę o samym autorze, jeżeli ten umyślnie bądź domyślnie przekazuje wątki autobiograficzne” (Morawski 1985: 332). A zatem, podsumowując, ważne jest gromadzenie dokumentacji zarówno o eksponowanej za pośrednictwem dzieła sztuki treści, jak i o jego autorze. Funkcja »wzmacniająca« odpowiada za ekspozycję treści i wartości już poznanych. Nie odgrywa roli dokumentacyjnej, lecz uzewnętrznia »zagęszczone« odbicie przetworzonej przez artystę rzeczywistości. Artyści poruszający się w obszarze funkcji »rekompensacyjnej« w swych utworach również odwołują się do wiedzy i odczuć odbiorców. Tworzą dzieła, np. rodzaju lekkiego, »odpoczynkowo-zabawowego«, traktujące o odwiecznej walce dobra ze złem lub utwory głębsze, w których przedmiotem uwagi jest moralne tabu. Funkcja ta: „najdobitniej przejawia się [...] w ewokowaniu przeżyć kompensujących stan rzeczywisty” (Morawski 1985: 333).

Nurt »estetyczny« zespala dwie funkcje sztuki: »ekspresyjno-egzystencjonalną« oraz »estetyczną«. Funkcja »ekspresyjno-egzystencjonalna« spokrewniona jest z dwiema wcześniej omówionymi funkcjami: »wzmacniającą« oraz »rekompensacyjną«. Dotyczy jednak zagadnień fundamentalnych, stawiających pytania: „jaka jest historia ludzkości, dokąd

zmierza, jakie jest miejsce każdego z nas na ziemi, czy niebo jest puste, czy możliwy jest jeszcze żywy, spontaniczny kontakt z przyrodą itd.” (Morawski 1985: 333).

Odpowiedzi na te pytania ma odnajdywać osobno każdy twórca i każdy z odbiorców jego dzieł, jako że artystyczna wizja, zdaniem Morawskiego, jest »autoprojektem egzystencjalnym«. Ostatnia z wymienionych funkcji, »estetyczna«, zakotwiczona jest w używanych przez artystę środkach formalnych, stosowanych przez niego środkach wyrazowych, dobieranej ikonografii, wreszcie w oryginalnym przypisanym danemu twórcy stylowi. Jej istotą jest wywołanie przeżycia estetycznego na podstawie stanu określonego przez Morawskiego jako: »bezinteresowna kontemplacja«.

Morawski do opisanych przez siebie funkcji sztuki podchodzi krytycznie. Zauważa, że zaproponowany podział bywa zawodny i: „jest o tyle sztuczny, o ile owe funkcje zachodzą na siebie” (Morawski 1985: 334). Przyznaje też, że artysta w jednym przekazie nakłada na siebie wielorakie treści.

Sztuka neoawangardowa sprzeciwia się sensowności pełnionych przez dawną sztukę funkcji, twierdząc, że żadna z nich: „nie broni statusu sztuki w sposób dostatecznie przekonujący” (Morawski 1985: 335). Jednocześnie łatwo sztukę tradycyjną zastąpić innymi środkami przekazu, np. za pośrednictwem mass mediów. Również funkcja estetyczna jest negowana przez zwolenników neoawangardy, którzy uważają, że jest ona: »afirmacją niby-rzeczywistości«, tworzącą fikcję zastępującą rzeczywistość.

Wirtualny charakter sztuki dawnej utożsamiany jest przez przedstawicieli neoawangardy, jak określa to Morawski, ze »światem pozorów, sprawiających rozkosz chwilową« niemającą wiele wspólnego z rzeczywistością. Stoją na stanowisku, że twórcy nie wolno powielać rzeczywistości, nie wolno mu również tworzyć czy multiplikować fikcji. Jego zadanie jest inne: winien poprzez dialog z odbiorcą doprowadzać »do natychmiastowego sprawdzenia siebie«, siebie jako artysty i siebie jako współuczestnika przekazu, ale również zmusić innych do tegoż samego. Właśnie w tym sensie sztuka neoawangardowa mocniej przemawia wychowawczo od sztuki dawnej, pomimo iż sama odmawia sobie tego prawa, pojmując jako ostateczną wartość: „partnerski dialog między twórcą a innymi, którzy wyruszyli w tę samą drogę, z kompasem czy bez kompasu, ku sprawom niewiadomym” (Morawski 1985: 248).

## Autoetnografia wobec sztuki

Zasadne zdaje się stwierdzenie: z punktu widzenia autoetnografa i »mistrza sztuk wszelkich« — artysty najważniejsza staje się jednostka ludzka, powiązana kontekstami zależności i znaczeń z otaczającym ją środowiskiem. Porównanie wymienionych przez Morawskiego »funkcji sztuki« oraz dążeń neoawangardy z metodą »analizy gęstej« narzuca podobieństwo gromadzenia zarówno przez etnografa, jak i artystę zasobu faktów niezbędnych do dalszej interpretacji.

Przykładem autoetnograficznej narracyjnej relacji z twórczego życia i z własnej twórczości jest esej Doroty Świdzińskiej, zatytułowany: *Klisze pamięci*.

Jako artystka Dorota Świdzińska gromadziła materiał informacyjny, uwypuklała społecznie zebraną wiedzę o znanym już problemie społecznym – postrzegania i niezrozumienia starości. Wypełniała zatem informacyjną oraz wzmacniającą funkcję sztuki. Jako autoetnografka poprzez fabułę badała doświadczenia swoje własne i zaobserwowane u innych, co wykorzystała w pracy twórczej.

Artystka i autoetnografka zajmuje się problematyką starości.

Celem nadrzędnym moich zainteresowań i działań twórczych jest zagłębienie i zaakceptowanie procesu starzenia się, uświadomienie sobie jego nieuchronności, „obłaskawienie” i pogodzenie się z nim.

Penetrując tę sferę życia, stykając się ze starymi ludźmi, poznając ich cichą egzystencję na uboczu, miałam także na celu wydobyć na światło dzienne ich problemów, lęków i frustracji. Założyłam sobie w związku z tym również cel edukacyjny (Świdzińska 2012: 93).

Na podstawie przytoczonego fragmentu eseju możemy wnioskować, że Świdzińska przyjęła postawę zapisu określonego przez Morawskiego jako »funkcja swoiście poznawcza«, zderzając świat fikcji reprezentowany przez nią samą, osobę młodą, i świat realny, reprezentowany przez uczestniczące w spotkaniach osoby starsze. Efektem artystycznej pracy artystki są fotografie osób starszych, ich sylwetek, zbliżenia dłoni, używanych przez nich przedmiotów. O »funkcji estetycznej« autorka eseju pisze niewiele. Temat ten porusza zaledwie trzy razy; wspominając o stosowanej przez nią w fotografii technice »multiplikowania detalu«, w filmie »minimalnym montażu« i »oszczędnych środkach wyrazu« oraz o przywiązaniu do »pełnego realizmu« i »naturalizmu«. Interpretacje i analizy formalne pozostawia odbiorcy, stawiając naprzeciw niego reprodukcje fotografii. Przemawia zatem jako artystka, autorka fotografii. Ważniejsza dla niej zdaje się autoetnograficzna strona opracowania eseju, czyli dopełnienie sensu diagnostyczno-terapeutycznego.

»Multiplikacja detalu«, przez artystkę nazwana »jednością w wielości«, wskazuje „poprzez zwielokrotnienie elementów oraz modularne kształtowanie przestrzeni, na uzyskanie

zwartości formy o silnie skoncentrowanej energii” (Świdzińska 2012: 98). »Skoncentrowanej energii« starych, zniszczonych dłoni starych kobiet — których wygląd ma być pretekstem do namysłu nad przemijaniem życia. Dłonie, oprawione w stare ramy zdjęte ze starych świętych obrazów, stać się mają refleksją nad świętością życia. Artystka formę całkowicie podporządkowała treści dydaktyczno-terapeutycznej. Starość ujarzmiła pięknem spokoju i harmonii rytmu powtarzalności.

»Minimalny montaż« filmu ma specjalne zadanie — strażnika autonomiczności. „Nie kładę nacisku na strukturę obrazu filmowego, fabułę, chronologię. Dzięki temu obraz filmowy jest w pełni autonomiczny, w pełni korespondujący z ideą” (Świdzińska 2012: 99). Film to nie tylko obrazy starych kobiet, ale także wspomnienie artystki o jej babci.

Stosowany »pełen realizm« i »naturalizm« jest istotny: „ze względu na rodzaj odbiorcy, do którego wystawa jest kierowana, a także z uwagi na treść, jaką ze sobą niesie” (Świdzińska 2012: 105). Formalne zabiegi zostały całkowicie podporządkowane temu, co artystka chciała powiedzieć poprzez swój przekaz wizualny, jest więc podkreśleniem »klimatu osamotnienia i pesymizmu«.

Nie wszystkie opracowania autoetnograficzne dotyczą analizy twórczości autora eseju. W literaturze istnieją również etnograficzne opisy wątków twórczości zewnętrznej. Przykładem takiego opracowania jest chociażby esej Anny Ciarkowskiej, zatytułowany „*Słowa rozłóżą się jak wszy*”. Piotr Rawicz — *pisarz na krawędzi tekstu*. Autorkę tego eseju zafascynowała nie tyle twórczość Piotra Rawicza, co jego zapiski w formie »zeszytów«, które prowadził w wielu językach (polskim, rosyjskim, ukraińskim, jidysz, hebrajskim i niemieckim).

Lektura, czy też bardziej „odkodowanie” tego obszernego tekstu, to zadanie tym bardziej interesujące, gdy uświadomimy sobie, że podejmujemy próbę analizy materiału przepisanego przez samego autora, który niemal dwadzieścia lat życia zajmował się jednocześnie pisaniem i kopiowaniem swojego „dziennika” (Ciarkowska 2016: 191).

Ciarkowska nie streszczała tekstu spisanego przez Rawicza, podała jedynie liczbę stron (550) maszynopisu, które zostawił po sobie. Wyjaśniła również, że notatki prowadził od 1945 roku, a przepisywał je i porządkował przez dwadzieścia lat — od 1962 roku. Dla Ciarkowskiej są to teksty zebrane w dwa poziomy — »jeden wewnętrzny«, drugi »zewnętrzny«. Zewnętrzny, złożony z „komentarzy, drobnych notatek »na marginesie«, opisu poszczególnych zeszytów i odtwarzanych podczas przepisywania dat tworzenia kolejnych partii tekstu »wewnętrznego»” (Ciarkowska 2016: 195), tworzy ramy dla tekstu »wewnętrznego«. Ramy dla tekstu właściwego: »zeszytów«, jak określiła autorka eseju, »tekstu gęsto utkanego«, chaotycznego, pisanego wieloma językami, o złożonej przenikającej się wzajemnie treści.

Ciarkowską interesowała relacja pomiędzy warstwami »ja-przepisujący« i »ja-przepisywany«. Z jednej strony tekst dziennika to próba: „włożenia nieciągłości życia i nieciągłości śladów w ramy regularnej praktyki piśmienniczej, performatywnego, ciągłego działania porządkującego elementy rzeczywistości, a przez to — tworzącego spójny obraz samego siebie” (Ciarkowska 2016: 196), z drugiej — próba uporządkowania i scalenia dziennika, którą autorka uznała za próbę nieudaną: „To rozpad na poziomie treści i znaków, których ciągi często się urywają. W tych miejscach właśnie ujawnia się doświadczenie traumatyczne” (Ciarkowska 2016: 197).

Dla autorki tej analizy etnograficznej istotne stało się postawienie diagnozy. W tym przypadku miała ona brzmieć: terapeutyczne przejście z autorelacji w twórczą iluzję. Tak jakby akt pisania stanowił przesunięcie faktów na stronę wirtualnej rzeczywistości.

Rawicz znajduje się gdzieś pomiędzy linearnością życia i opowieści a pozostawieniem pamięci w formie nieprzetworzonej — mglistej, chaotycznej, niepozbawionej luk „niewyraźnego”. Choć trudno w przypadku *Zeszytów* o ciągłość opowieści, można z pewnością mówić o pewnej ciągłości praktyki pisarskiej, która jest ważnym elementem autoterapeutycznego działania w przypadku form drastycznych (Ciarkowska 2016: 198).

Autorka sugerowała, że pisanie dzienników było dla chorego na depresję Piotra Rawicza swoistą formą arteterapii. Wieloletnie nawiązywanie przez niego w pamiętnikach do prób »samoucestwienia« określiła jako prowadzenie swego performansu artystycznego.

Zapis autoetnograficzny, świadectwo fragmentu życia, jest fragmentem procesu, który nazywamy szeroko — kulturą. Jedyne co »nam« się czasem udaje to wyodrębnienie spośród zdarzeń jakiegoś szczególnego zjawiska. Wskazanie na to, co jest z jakiegoś powodu ważniejsze, od tego, co jest obok. Wyjątkowym przykładem wyodrębnienia przypadku z kontekstu są prace Roberta Morrisa. Artysty, któremu spośród innych rzeźbiarzy, moim zdaniem, rzecz ta najdoskonalej się udaje. Do dyspozycji Widzów oraz Czytelników są m.in. jego rzeźby oraz eseje, a także taśma z zapisem „Prze/Słuchania” z 1972 r., która doczekała się zapisu maszynowego oraz wydruku (polskiemu czytelnikowi oddano ją do rąk w 2010 r. jako publikację towarzyszącą wystawie rzeźb artysty „Robert Morris. Uwagi o rzeźbie” w Muzeum Sztuki w Łodzi). Zapoznajemy się dzięki niej m.in. z poniższym poglądem Morrisa:

Ś [świadek]      Tak, jeśli ma Pan na myśli czynności wobec przedmiotów w kontekście rozpoznania pewnych transformacji. Chodzi o to, że działania z przedmiotami można koordynować na wiele sposobów, przyłączeniowo na przykład, czy sekwencyjnie, albo przemienne — każdy z nich wiąże się z rozpoznaniem dotyczącym samych czynności, jako niezależnych od przedmiotu jako przedmiotu (Morris et al. 2010b: 21).

W eseju *Ulica Indiana* (1993) Morris opisuje ważne, jak sam zaznacza, dla jego twórczości zdarzenie z dzieciństwa. Matka wbrew obietnicy zostawiła czteroletniego chłopca

bez opieki na popołudniową drzemkę. Jak się później okazało, chwila ta była traumatyczna dla przyszłego rzeźbiarza.

Wykorzystała okazję, żeby przejść się cztery przecznice na małeńki rynek [...]. Stałem w oknie wychodzącym na ganek i schody na ulicę. Wiedziałem, jak się zbliża, powoli wchodząc po schodach, trzymając na każdym ramieniu brązowe, papierowe torby z zakupami. Poczekalem aż weszła na ostatni stopień ganku i uderzyłem moją pięścią w okno. Co dziwne, nie skaleczyłem się spadającymi odłamkami szkła. Matka była zdziwiona i wściekła. Ta chwila stała się kluczowym momentem w moim życiu, momentem furii i złości, które znalazły ujście w akcie cielesnej przemocy. Z całą pewnością przeżyłem życie, tworząc sztukę poprzez przenoszenie i sublimowanie wściekłości, która nigdy się nie uwolniła w pełni i wciąż na nowo narasta: niewysychające źródło energii (Morris et al. 2010a: 122).

Cytat ten jest wyodrębnionym zdarzeniem z życia twórcy. Wyodrębnionym, lecz traktowanym przez niego jako początek artystycznego życia. Centralnym punktem. Jest niczym żeglarski węzeł, który (gdy rzeźbiarz był dzieckiem) plótł mu ojciec. Ja odczytuję ten węzeł jako prezentację przedmiotu, dokonaną przez Morrisa, oddzielonego od innych przedmiotów znaczeniem, jakie nadały mu gesty ojca (poruszone w: Morris et al. 2010a: 123). Jest tym, czym są jego późniejsze rzeźby — przechodzeniem pomiędzy wskazanym centrum przestrzeni a jej peryferiami. Wskazywaniem drogi poruszania się po tworzonych przez niego rzeźbach, po »autonomicznych, konkretnych przedmiotach«, w tym po labiryntach, chociażby po labiryncie *Bez tytułu (Filadelfijski labirynt)* z 1974 roku.

Czy Robert Morris wypełnił podstawowy warunek diagnostyczno-terapeutycznego »opisu gęstego«? Tak, za dowód niech posłuży fragment ostatniego akapitu eseju zaczerpniętego z jego książki *Uwagi o rzeźbie*:

Aktywna forma oporu wystąpiła u mnie po raz pierwszy, kiedy mając cztery lata, stłukłem szybę. Później skierowałem tę złość na siebie w »atakach» ogłupiających dysocjacji. D/oświadczenia te powracały, zanim poznałem dorosłe strategie obrony, intelektualne utopie, opór systemu krytycznego czy sztukę, jako możliwą arenę rozgrywania przeniesionej złości (Morris et al. 2010a: 127).

Dalszy fragment odpowiada na inne ważne pytanie: dlaczego »opis gęsty« jest zawsze analizą przypadku:

Jednak dziś, kiedy patrzę wstecz, zarówno te objęcia pustki, jak schizoidalne epizody, traktuję jako pierwsze przypadki mówienia całym sobą, całym moim byciem, »nie« tej społecznej, psychologicznej i intelektualnej opresji, która wypełniała moje życie na ulicy Indiana izolującym milczeniem tamtych minionych śniegów (Morris et al. 2010a: 127).



Poruszamy się zatem po globalnej sieci kultury, przechodząc z jednej sieci do drugiej, z małej sieci na większą, czasem z własnej na sąsiednią, odnajdując wspólne przecieże nici. Bywa, że jest to nie Świdzińskiej, gdy uświadamiamy sobie, że starość jest jeszcze przed nami lub — że jest ona w nas. Bywa, że jest to nie Rawicza, gdy odnajdujemy w swoim życiu siłę czerpaną z własnej twórczości lub pasji, której ulegamy. Bywa, że jest to nie Morrisa, gdy trzymamy w ręku przedmiot — relikwię z dzieciństwa. Dla mnie najważniejsza jest wspólna nie z Morrisem, nie nakazująca bezustanne poszukiwanie wyodrębnionych wyjątkowością fragmentów świata obok, przetransponowanie, a potem takie wyeksponowanie ich w rzeźbie, by stały się odrębnym kształtem.

Bywa także, że jest to czasem nie Witkacego:

Bo artysta, chcący zdać sprawę z procesu tworzenia, oprócz wyjaśnień takich: że wziął chromu, a tam ultramaryny z białą, potem napił się kawy i położył trójkąt z cynobru — musi wtajemniczać chyba słuchacza, jakie uczucia nim wstrząsały lub jakie wyobrażenia przechodziły mu przez głowę, co z obiektywną konstrukcją Czystej Formy, jako taką, nie ma nic wspólnego. Istota rzeczy jest cała tylko i jedynie w Czystej Formie i, gdyby był sposób innego jej wyrażania, nie byłoby Sztuki (Witkiewicz 1974: 26).

Ta nie jest wtedy wyodrębnieniem sztuki od życia codziennego, bo takie są dostrzeżone przez Witkiewicza działania wokół tworzenia »Czystej Formy«. Niczym nadzwyczajnym jest bowiem czynność doboru barw, położenie plamy na płótnie. Jest dokładnie tym samym, czym napięcie się kawy. Niczym wyróżniającym się jest również przeżywanie nawet gwałtownych uczuć — wstrząsów. Istotny jest cel tych czynności — tworzenie »Czystej Formy«. Przytoczony fragment wypowiedzi Witkiewicza w sposób oczywisty ilustruje, na czym polega trudność opisu własnej twórczości. Przede wszystkim wyjaśnia, jak ważne dla każdego artysty jest to, co robi i jak to robi.

## Sztuka wobec autoetnografii — narzędzia badawcze

Na czym polega moja praca, jak ja pracuję, gdy rzeźbię? Co jest ważne w pracy rzeźbiarza? Czy gdy tworzy — jest samotny? Czy jest to samotność, czy raczej wybór trybu wykonywanej pracy, niemający nic wspólnego z samotnością?

To podstawowe pytania, na które starałam się odpowiedzieć, przygotowując niniejsze opracowanie. Celem mojej pracy badawczej była obserwacja własnego procesu twórczego na podstawie własnych doświadczeń i obserwacji podczas tworzenia jednej rzeźby — postaci Rajmunda Rembielińskiego, *Pomnika Początków Miasta Łodzi*. Punktem centralnym mojego zainteresowania było rozpoznanie mechanizmów tworzących i współtworzących proces twórczy w autoetnograficznym ujęciu. Chciałam odtworzyć charakterystyczne etapy przebiegu powstawania rzeźby. Rozpoznać, jak myślę i o czym myślę, kiedy tworzę. Na początku pracy przyjąłm hipotezę paradygmatu samotności w procesie twórczym. Swoje założenie weryfikowałam, korzystając z metody badawczej zaproponowanej przez Michaela Fleischera. Narzędzie to posłużyło mi do postawienia wymaganej przez Geertza specyfikacji/diagnozy przebiegu mojej pracy twórczej.

Temat pracy *Samotność twórcy — przestrzeń między tworzeniem a odbiorem stworzonego* ujawnia założoną hipotezę. Samotność w potocznym rozumieniu to: izolacja od otoczenia wymuszona przez czynniki zewnętrzne. Przy spełnieniu warunku, że samotność jest w jakiejś mierze dokuczliwa. *Słownik języka polskiego* pod redakcją Mieczysława Szymczaka podaje następujące wyjaśnienie słowa »samotność«: „Samotność: życie, przebywanie w odosobnieniu, brak towarzystwa, rodziny; bycie samotnym” (Szymczak 1978: 177). W *Słowniku wyrazów bliskoznacznych* pod redakcją Stanisława Skorupki, pod hasłem »samotność«, podane są następujące określenia: „Samotność: Szukać samotności. Pędzić życie w samotności. Odosobnienie: Życ w odosobnieniu. Osamotnienie. Izolacja: Życ w izolacji jak odludek” (Skorupka 1989: 193).

Analizując dziennik, który prowadziłam, nie dostrzegłam nawiązań do podanych znaczeń samotności. W toku prowadzonych prac badawczych coraz wyraźniejsze stawało się, że to, co pierwotnie rozumiałam/postrzegałam jako samotność, jest niczym innym niż świadomie wybranym przeze mnie sposobem na życie, a nie świadectwem osamotnienia. Dokonana przeze mnie analiza retrospekcji jasno wykazała tę prawidłowość. Jeżeli np. zamykam się w pracowni, nie dopuszczając podczas pracy nikogo z zewnątrz, to świadomie dokonuję takiego wyboru. Nie skazuję się na samotność, ale ją wybieram. Zapisy kart retrospekcji wyraźnie ujawniły, że dni spędzone przy rzeźbie, pomimo że byłam sama, należały do



przyjemnych. Nie ma zatem nic wspólnego z przykrym społecznym odizolowaniem, lecz jest moją świadomą decyzją.

Materiałem badawczym stał się dla mnie proces tworzenia rzeźby, poszczególne etapy jej powstawania, a metodą analizy uczyniłam w tej części pracy retrospekcję, rodzaj pamiętnika, który powstał na podstawie notatek nagrywanych przeze mnie w trakcie pracy nad pomnikiem oraz cykl fotografii dokumentujących poszczególne etapy pracy. Fotografie wykonałam zgodnie z podstawową zasadą prowadzenia dokumentacji zdjęciowej. Jest nią utrzymanie stałej odległości aparatu fotograficznego od obiektu oraz jednakowe kadrowania. Aparat fotograficzny umocowany był na stałe na stelażu. Rzeźbę ustawioną na kawalecie (specjalistycznym obrotowym stole rzeźbiarskim) do fotograficznego ujęcia obracałam zgodnie ze wskazówkami zegara o 90°. Za każdym razem wykonywałam cztery zdjęcia; jedno z przodu, drugie z tyłu oraz po jednym z obu profili rzeźby.

Nauka udostępnia wiele sposobów prowadzenia badań, można korzystać z metod jakościowych oraz ilościowych. Ja zastosowałam dwie metody analizy — Clifforda Geertza i Michaela Fleischera. Wybrana metoda »opisu gęstego« Clifforda Geertza, opierająca się na jakościowym opracowaniu autorskiego materiału badawczego, pozwoliła mi pokazać świat (mojej pracy) w odniesieniu do samej siebie oraz do posiadanej przeze mnie wiedzy o kulturze. Metoda konstruktywistycznej analizy tekstu, zaproponowana przez Michaela Fleischera, umożliwiła przyjęcie postawy obserwatora z zewnątrz. Zastosowanie obu metod badawczych pozwoliło mi dojść do ostatecznego wniosku zaprezentowanego w zakończeniu dysertacji. Wniosku przeprowadzonego na podstawie dwóch przyjętych postaw: osoby piszącej retrospekcję oraz obserwatora zewnętrznego.

W dysertacji korzystałam także z innych metod badawczych. Jedną z nich była analiza materiałów dotyczących bohatera pomnika — Rajmunda Rembienińskiego, choć tak postępuję w każdym procesie twórczym. Mogę rzeźbić tylko wtedy, gdy czuję emocjonalną więź z postacią, dlatego przed przystąpieniem do projektowania rzeźby muszę bardzo dokładnie poznać tego człowieka. Ważny jest dla mnie nie tylko jego wygląd, charakter, poglądy, działalność, ale także to, co mówili i pisali o nim inni. W przypadku Rembienińskiego najpierw dotarłam do reprodukcji ryciny, potem przeczytałam wiele publikacji o nim, udało mi się też dotrzeć do fragmentów jego przemówień sejmowych<sup>1</sup>. Dzięki temu byłam w stanie pełniej go zrozumieć, a potem wyrazić w rzeźbie. W trakcie przygotowań materiałów pomocniczych spisałam najważniejsze wydarzenia z jego życia. Do dysertacji dołączyłam je w postaci aneksu pt. *Praca twórcy – wyjątki z życia Rajmunda Rembienińskiego*.

W konstruktywistycznej analizie tekstu stosowałam ikonograficzną metodę badań treści zawartych w dziele sztuki Erwina Panofskiego oraz formalne metody badań układów kom-

1 Dostępne w: *Rajmund Rembieniński. Jego czasy i jego współcześni*, pod redakcją Aliny Barszczewskiej-Krupy, str. 134–242.

pozycyjnych Wasyła Kandyńskiego, Władysława Strzemińskiego, Stanisława Witkiewicza oraz Heinricha *Wölfflina*. Wykonałam analizę własnych<sup>2</sup> zachowań twórczych w kontekście psychologii poznawczej. Interesowała mnie przede wszystkim moja postawa i sposób pracy w trakcie wykonywania rzeźby. Badania przeprowadziłam na podstawie »konstruktów komunikacyjnych« wyodrębnionych z retrospekcji, dokonując kategoryzacji powtarzających się wątków tematycznych, które narzuciły podział na trzy relewantne wątki zdarzeń, skupione wokół trzech pytań: Jak pracuję? Jak współpracuję? Gdzie pracuję? Odpowiedzi na te pytania stały się podstawą do postawienia wniosków oraz wymaganej przez Geertza specyfikacji/ diagnozy sensów i znaczeń: zdarzeń opisanych w retrospekcji.

---

2      Opisanych w retrospekcji.

## Rozdział 4

# Praca twórcy — przestrzeń tworzenia, Retrospekcja procesu twórczego

Czy potrafię żyć bez pracy nad rzeźbą?

Nie, nie potrafię.

Mój czas dzieli się na świadome i nieświadome odczuwanie sensu swoich działań. Rzeźbić, pracować nad rzeźbą to określać i rozwiązywać problem — świadomie odczuwać. Nie rzeźbić to spełniać wymagane życiem obowiązki. Dzień 5 lipca 2014 roku, sobota, to czas, od którego znowu mogłam powiedzieć — odczuwam.

A przynajmniej mam na to szansę.

Dlaczego bez przerwy nie rzeźbię?

Ponieważ nie umiem sprzedawać swoich rzeźb. Nie umiem podać ceny. Nie wiem, ile to kosztuje. Gdy pada pytanie: „ile?”, to po mojej stronie zamiast odpowiedzi zwykle zapada cisza. Cisza, za którą wiele płacę — kosztowna cisza. Jednak w tę szczególną sobotę, 5 lipca 2014 roku, nie odpowiedziałam ciszą. Nie mogłam. Za bardzo zależało mi na odczuwaniu. Moje życie znów mogło być pełne.

A przynajmniej miałam na to szansę.

5 lipca 2014 roku zapytano mnie: „Czy podjęłabyś się zaprojektowania i wykonania *Pomnika Początków Miasta Łodzi?*”, upamiętniającego postać Rajmunda Rembielińskiego.

## 5 lipca 2014

Sobotnie popołudnie. Łódź. Ulica Piotrkowska na wysokości dawnej redakcji *Gazet Łódzkich*. Miał to być kolejny spacer z mężem i sunią. W planach kawa w zaprzyjaźnionym

lokalu, w którym można usiąść z psem przy stoliku (sunia też lubi kawę, tylko rozpuszczalną, z cukrem i dużą ilością mleka). Miał być to zwykły dzień, ot jeden z wielu. Stało się inaczej...

Zobaczyliśmy znajomego, zatrzymaliśmy się, by wymienić pozdrowienia.

— Miałem do was dzwonić! Wreszcie udało się, znalazłem sponsora, miasto będzie miało pomnik swojego twórcy, Rajmunda Rembielińskiego. Chciałbym, aby pomnik był z brązu. Czy podjęlibyście się tego zadania?

— Tak!

— To dobrze, bo chciałem, abyście to wy go zaprojektowali i wyrzeźbili, znam wasze prace, waszego Bratoszewskiego w Aleksandrowie...

Nie pamiętam, kto pierwszy odpowiedział: „Tak!” – ja czy mąż... To nie miało znaczenia. Naszym rozmówcą był prezes Towarzystwa Przyjaciół Łodzi, dyrektor Centrum Informacji Turystycznej w Łodzi, członek Stowarzyszenia Historyków Sztuki, doradca Wojewody Łódzkiego ds. dziedzictwa kulturowego oraz wieloletni przewodnik po Łodzi i regionie łódzkim, Ryszard Bonisławski. Dla mnie ważne było, że wziął mnie pod uwagę jako jedną z dopuszczonych do projektu. O tym, że już od kilku lat myślał o pomniku upamiętniającym postać Rajmunda Rembielińskiego, wiedziałam dużo wcześniej. Wielokrotnie, w trakcie różnych spotkań, zaznaczał, że Rembieliński był charyzmatycznym człowiekiem, któremu Łódź zawdzięcza istnienie. Mówił o nim jako o zapomnianym ojcu miasta, któremu, bez wątpienia, należy postawić pomnik.

Ryszard Bonisławski poradził nam, by udać się do fundatora pomnika, do prezesa zarządu Fabryki Biznesu Krzysztofa Apostolidisa. Zaznaczył, że projekt będzie zatwierdzany właśnie przez niego oraz przez Towarzystwo Przyjaciół Łodzi. Wypada jednak, abyśmy najpierw udali się właśnie do osoby finansującej przedsięwzięcie. W trakcie rozmowy dowiedzieliśmy się, iż lokalizacja pomnika jest planowana przed nowo powstającym Centrum Handlowo-Rozrywkowym Sukcesja przy al. Politechniki nr 1 w Łodzi. Oficjalna, przyjęta przez Towarzystwo Przyjaciół Łodzi nazwa to *Pomnik Początków Miasta Łodzi*. Całość ma się składać z dwóch elementów: postaci Rajmunda Rembielińskiego oraz mapy miasta Łodzi z 1823 roku. Projekt upamiętnienia planu miasta miała wykonać pani architekt, pracownik Fabryki Biznesu.

Niepokojąca była informacja, którą podał pan Bonisławski. Na realizację całego przedsięwzięcia mieliśmy tylko półtora roku. Z doświadczenia wiedzieliśmy, że rozmowy, negocjacje oraz spotkania organizacyjne ciągną się miesiącami. Półtora roku to bardzo mało czasu...

Po rozstaniu nie rozmawialiśmy już o niczym innym jak tylko o postaci Rajmunda Rembielińskiego. Poszliśmy na zaplanowaną kawę. Wiedzieliśmy, że czeka nas dużo pracy, że wiele czasu upłynie, zanim ponownie wybierzemy się na beztróski spacer po Piotrkowskiej. Zaczęło się. Wszystko trzeba zostawić na potem, od teraz ważna będzie tylko praca

nad pomnikiem. Tak jest zawsze, gdy przystępuję do rzeźbienia — nic nie może mnie rozpraszać, nie pozwalam na to. Zamykam drzwi przed światem, nie ma mnie dla nikogo.

## Pierwsze prace

Prace nad pomnikiem zawsze rozpoczynają się od zbierania informacji o osobie lub zdarzeniu, które ten pomnik ma upamiętniać. To dość istotny i ważny moment. Cały swój wysiłek kieruję w stronę poszukiwania inspiracji. Wiem, że im więcej energii poświęcę na analizowanie zdarzeń wokół interesującego mnie tematu, tym mniej czasu zajmie mi projektowanie. Nie chodzi tu tylko o prace szkicowo-rysunkowe, ale również o zebranie wszelkich materiałów, które umożliwiają poznanie sylwetki portretowanej postaci.

Najczęściej jest tak, że przygotowuję tzw. teczkę materiałów i szkiców, na którą składają się rysunki pomnika, plany jego usytuowania oraz kosztorys wykonawczy. Po negocjacjach oraz zatwierdzeniu wstępnego projektu przystępuję do wykonania przestrzennego projektu rzeźby pomnika, najczęściej w skali jeden do dziesięciu. Zakończenie wspomnianych prac wiąże się z kolejnym spotkaniem ze zleceniodawcą. Nie wiem, jak wygląda sytuacja, gdy projekt zostaje odrzucony, i jak wyglądają dalsze prace korygujące. Nigdy mi się to jeszcze nie przydarzyło. Wreszcie przychodzi czas, w którym należy przygotować konstrukcję rzeźby.

Dalszy proces prac wokół pomnika przebiega w następujący sposób:

- wykonanie konstrukcji,
- rzeźbienie w glinie,
- przygotowanie formy odlewniczej,
- odlew z brązu,
- cyzelerka (czyszczenie z niedoskonałości odlewniczych),
- patynowanie,
- montaż.

Nie musiałam rozmawiać z mężem o podziale obowiązków między nami. Znaliśmy je doskonale. Ja miałam zająć się projektem, a Krzysztof, mój mąż, wszystkim, co wiąże się z organizacją spotkań, organizacją pracy oraz przygotowaniem konstrukcji do rzeźby postaci Rajmunda Rembielińskiego.

## Wstępny projekt

O bohaterze, któremu miałam poświęcić rok swojej pracy, wiedziałam niewiele. Był działaczem gospodarczo-politycznym w okresie autonomii Księstwa Warszawskiego i Królestwa Polskiego oraz pomysłodawcą i realizatorem utworzenia okręgu przemysłu włókienniczego

na terenach dzisiejszej Łodzi. O planowanej budowie domu handlowego Sukcesja nie wiedziałam nic. Słyszałam tylko, że tereny byłych zakładów przemysłu bawełnianego Maltex (budynki dawnej fabryki Juliusza Albrechta i Józefa Gampego) przeznaczono do rewitalizacji.

Potrzebowałam materiałów źródłowych, na podstawie których nie tylko mogłabym uzupełnić swoją wiedzę, ale, co jest najważniejsze, wyobrazić sobie postać Rajmunda Rembielińskiego.

Musiałam koniecznie znaleźć odpowiedzi na pytania: jak wyglądał, był wysoki czy niski, zamaszysty/energiczny/dynamiczny/spokojny? A było tych pytań dużo więcej. Przed przystąpieniem do rzeźbienia muszę poznać swojego bohatera. Rajmund Rembieliński nie był na tyle sławny, by ktoś dużo o nim pisał. Nie miałam punktu odniesienia, o jego wizerunek musiałam zadbać sama. Nie posłuchałabym nikogo, kto by powiedział: „przecież tego nikt nie wie”, „wyrzeźb go, jak chcesz, jak ci będzie wygodnie”. Nie posłuchałabym również kogoś, kto radziłby — „zapytaj innych”.

Nie interesowało mnie żadne uśrednione wyobrażenie postaci kreatora rodzącego się przemysłu włókienniczego i miasta. Nie chciałam przeprowadzać żadnych badań społecznych na temat postaci Rembielińskiego. Charakterystyka bohatera pomnika musiała więc powstać na podstawie moich własnych przemyśleń!

Moim zdaniem, nie na tym polega rola artysty. Twórca powinien zaproponować własną wizję rzeczywistości i dopiero, skończywszy pracę, poddać ją ocenie odbiorców.

Jednak wizja twórcy pomnika ważnej postaci bez badań historycznych jest mało warta, nie jest wiarygodna. Może nawet zbyt wydumana.

## Zbieranie informacji

Przede wszystkim udało mi się znaleźć w Internecie audycję radiową wyemitowaną w Polskim Radiu, Rozgłośni Łódzkiej, 4 czerwca 1978 roku z cyklu *Ludzie, epoki, obyczaje*, poświęconą Rajmundowi Rembielińskiemu (Juśkiewicz, Turowski 1978). Rozmówca, dr Jan Kaczmarek, gość audycji radiowej Alicji Juśkiewicz oraz Krzysztofa Turowskiego, swoją wypowiedź rozpoczął stwierdzeniem:

Rajmundowi Rembielińskiemu urodzonemu w 1775 r. w Warszawie, działaczowi politycznemu i gospodarczemu, zarówno współcześni, jak i potomni pisarze niewiele poświęcili uwagi.

I była to niestety prawda, pozycji książkowych na jego temat jest niewiele. *Żywot Rajmóna Rembielińskiego* Michała Chodźki z 1862 r., *Świetna karta z dziejów planowania w Polsce* Wacława Ostrowskiego z 1949 r., *Dzieje wielkiej kariery. Łódź 1332–1860* Henryka Dintera z 1965 r., *Ulica Piotrkowska* Anny Rynkowskiej z 1970 r., *Rajmund Rembieliński*.

*Jego czasy i jego współcześni* pod redakcją Aliny Barszczewskiej-Krupy z 1989 r. oraz artykuł Barbary Konarskiej-Pabiniak *Rajmund Rembéliński — wybitna postać epoki Księstwa Warszawskiego i Królestwa Polskiego. Zasłużony dla ziemi płockiej i gostynińskiej* w „Notatkach Płockich” z 2013 r.

O ile wymienione wyżej pozycje książkowe wydawały się nawet wystarczające, to ikonografia, jaką dysponowałam, okazała się nader skromna. Do dyspozycji miałam jedynie kopię stalorytu portretu Rajmunda Rembélińskiego. Jak podaje Barbara Konarska-Pabiniak w artykule: *Rajmund Rembéliński — wybitna postać epoki Księstwa Warszawskiego i Królestwa Polskiego. Zasłużony dla ziemi płockiej i gostynińskiej*, za opisem wg *Katalogu portretów osobistości polskich i obcych w Polsce działających* (t. IV, Warszawa 1994, s. 205, poz. 4557), portret wykonał Antoni Oleszczyński w 1862 roku w Paryżu. Oczekiwano ode mnie, że będę wzorować się na tej rycinie! A przecież powstała dwadzieścia jeden lat po śmierci Rajmunda Rembélińskiego!

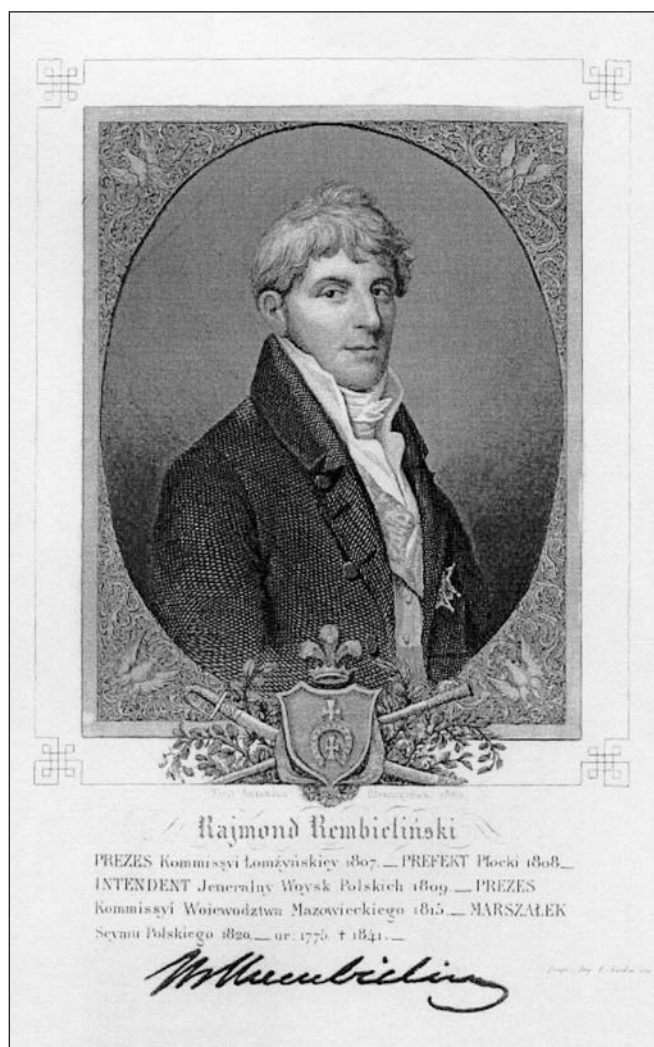
Rycina składa się z dwóch części. Pierwsza to prostokątna rama z owalnym wycięciem. W środku znajduje się popiersie Rajmunda Rembélińskiego. Elementami ozdobnymi ramy są cztery polskie orły rozłożone symetrycznie w układzie lustrzanego odbicia. Na dole, pośrodku, na tle militariów i laurowych gałązek umieszczono herb rodu Lubicz. Całość obrysowana jest linią z ornamentowym geometrycznym wykończeniem narożników. Na drugą część ryciny składa się informacyjny napis: „PREZES Kommissyi Łomżyńskiej 1807. PREFEKT Płocki 1808. INTENDENT Jeneralny Woysk Polskich 1809. PREZES Kommissyi Wojewodztwa Mazowieckiego 1815. MARSZAŁEK Seymu Polskiego 1820. Ur: 1775 † 1841” oraz faksymilia autografu (Il. 1).

Oleszczyński przedstawił Rembélińskiego jako młodego i szczupłego mężczyznę. Na rycinie widać pociągłą twarz z zaznaczonymi kośćmi policzkowymi, wysokie czoło, wyraźnie zarysowane owalne łuki brwi, stosunkowo dość duży nos z charakterystycznym poszerzonym grzbietem i skierowanym w dół czubkiem, usta z wydatną dolną wargą. Proporcje twarzoczaszki są regularne, dają się podzielić na trzy jednakowe odcinki (czoło, nos, odległość między zakończeniem nosa a zakończeniem brody). Włosy bujne, falujące, fryzura niedbała.

Na rycinie Rembéliński ubrany jest, zgodnie z modą lat dwudziestych dziewiętnastego wieku, we frak ze spadzistymi ramionami. Spod rozpiętego fraku widać koszulę z wysokim kołnierzem oraz kamizelkę przepasaną szarfą. Na szyi halsztuk (szeroki krawat zawiązywany pod brodą). Po prawej stronie surduta widoczny jest medal, częściowo przykryty kołnierzem. Niestety, nie jest wyraźnie wyeksponowany, dlatego trudno orzec jaki.

Patrząc na postać Rembélińskiego, można odnieść wrażenie, że została zapisana w ruchu. Nie jesteśmy pewni i nie można jednoznacznie stwierdzić, czy Oleszczyński uchwycił go w chwili zatrzymania, czy też sportretowana postać za chwilę zmieni pozę. Wprowadze-



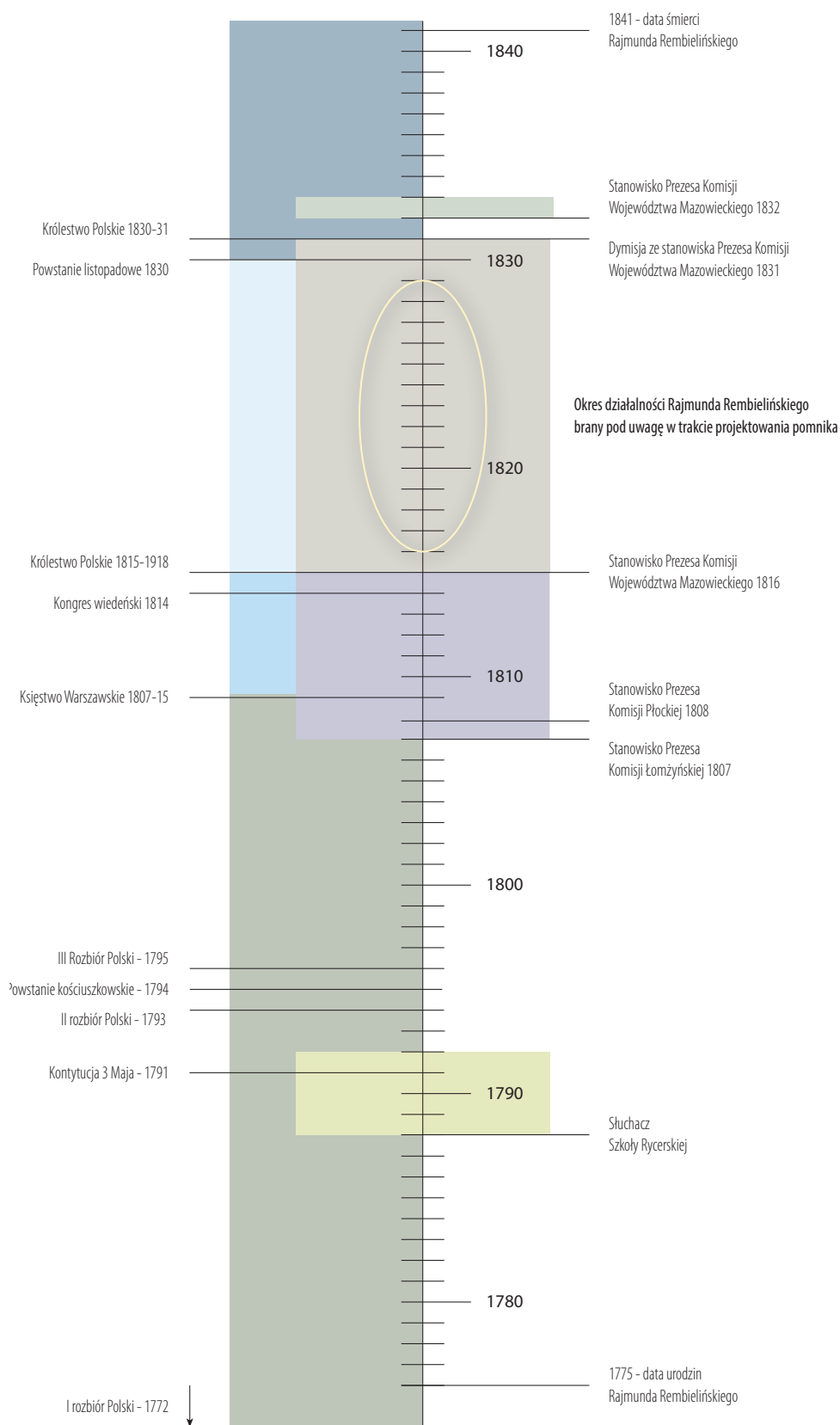


Il. 1. Popiersie  
 Rajmunda Rembielińskiego  
 Źródło:  
 M. Chodźki „Żywot Rajmóna  
 Rembielińskiego”

nie delikatnej dynamiki do przedstawienia graficznego było dla mnie cenną wskazówką. Pracując nad projektem pomnika, brałam tę cechę pod uwagę, wiedziałam, że muszę ją również wprowadzić do swojej rzeźby.

Odłożyłam portret na bok, nie zrobiłam nawet najmniejszego szkicu. Było na to zdecydowanie za wcześnie. Wiedziałam jeszcze zbyt mało. Sięgnęłam po książki, których lektura pozwoliła mi podjąć decyzję, jaki okres z jego życia wziąć pod uwagę, rzeźbiąc postać. Z ilustracji 2 wynika, że zawodowa działalność Rembielińskiego była ściśle powiązana z wydarzeniami historycznymi. Za najbardziej twórcze uznałam lata 1815–1830, czas, gdy założyciel Łodzi był Prezesem Komisji Województwa Mazowieckiego. Okres po powstaniu listopadowym był już etapem schyłkowym działalności Rajmunda Rembielińskiego, dlatego też pominęłam te lata, mimo że po zrywie narodowym piastował jeszcze wspomniane stanowisko przez trzy lata. Ważny był również fakt, że to wówczas zapadła decyzja o utworzeniu okręgu przemysłu włókienniczego na terenie województwa mazowieckiego w Królestwie Polskim oraz o zbudowaniu od podstaw przemysłowego miasta — miasta Łodzi. Wydarzenia te opisałam w rozdziale zatytułowanym *Wyjątki z życia Rajmunda Rembielińskiego*.

## RETROSPEKCJA PROCESU TWÓRCZEGO



### II. 2. Ważniejsze daty z historii Polski oraz z życia Rajmunda Rembelińskiego

Źródło: opracowanie własne

Erwin Panofsky, znakomity historyk i teoretyk sztuki, opracował metodę odczytywania treści dzieła sztuki opartą na trójstopniowym systemie klasyfikacyjnym. W jej zakres wchodzi: opisy preikonograficzne, analizy ikonograficzne oraz interpretacje ikonologiczne. Badaczowi zawdzięczamy uporządkowanie pojęć identyfikujących symbolikę przekazu wizualnego. Ikonografia służy rejestracji znaczenia poszczególnych elementów zawartych w dziele sztuki. Bada poprzez identyfikację zapis przedstawień, z formalnych układów kompozycyjnych odczytuje przedmioty i postaci znaczeniowe. Rozpatruje również ich rolę w estetycznym ujęciu i odbiorze dzieła sztuki.

Ikonologia wymaga od interpretatora intuicji i wiedzy, zakłada konieczność dotarcia do takich ukrytych składników dzieła sztuki, których nie da się rozpatrzyć na podstawie oglądu i znajomości znaczeń rzeczy i zdarzeń.

Do uchwycenia tych (ikonologicznych) zasad potrzebna nam jest pewna zdolność intelektualna, porównywalna do umiejętności diagnosty — umiejętność, którą nie sposób lepiej określić, jak używając dość zdyskredytowanego terminu „intuicja syntetyczna”, i którą w większej mierze posiadać może utalentowany laik niż zawodowy erudyta [...] (Panofsky 1971: 19).

Jak zaznacza Panofsky, do przeprowadzenia interpretacji ikonologicznej niezbędna jest znajomość historycznych faktów z zakresu zagadnień społecznych, poetyckich, religijnych, filozoficznych, a także rodzajów stylów wyrazu w danej epoce oraz głoszonych idei i pojęć. Historyk sztuki winien dysponować wiedzą na temat historii stylów (charakterystycznych dla danej epoki układów formalnych elementów dzieła sztuki), jak i historii typów (charakterystycznych dla danej epoki sposobów przedstawiania za pomocą rzeczy i zdarzeń specyficznych tematów i pojęć). Ich kompilacja pozwala rozpoznać tkwiącą w dziele sztuki warstwę znaczeń wewnętrznych lub treści.

Badanie ikonograficzne Panofsky podzielił na dwa etapy: preikonograficzny oraz ikonograficzny. Strukturze preikonograficznej przypisał rolę rozpoznania motywów tematycznych, natomiast zadaniem struktury ikonograficznej jest odsłonięcie warstwy znaczeń konwencjonalnych, określanych, np. poprzez opowieści, personifikacje czy alegorie. Kolejna, ostatnia już odsłona treści dzieła sztuki to:

Historia **objawów kulturowych** lub **symboli** w ogóle (wiedza o tym, jak — w zmiennych warunkach historycznych — **istotne dążności umysłu ludzkiego** wyrażane są za pomocą specyficznych **tematów** i pojęć) (Panofsky 1971: 20).

Niewątpliwie teoria treści służy przede wszystkim historykom sztuki. Została stworzona po to, by pomóc w rozumieniu stworzonych już dzieł sztuki. Uważam jednak, że jest znakomitym narzędziem również dla artystów. Dla mnie, osoby tworzącej, jest czymś więcej niż

tylko metodą poznania — stanowi przede wszystkim narzędzie, bez którego nie przystępuję do projektowania przyszłych prac.

Odwołując się do własnego doświadczenia, wiem, że metoda opracowana przez Panofskiego jest niezawodna, dlatego, projektując pomnik Rajmunda Rembielińskiego, po raz kolejny postępowałam zgodnie z jej założeniami. Przystąpiłam do zbierania informacji o bohaterze pomnika. Bez nich niemożliwe byłoby przygotowanie analiz ikonograficznych i ikonologicznych. Przeznaczyłam na to zadanie dwa tygodnie.

Pomysłodawcy pomnika założyli, że przed postacią ze spiżu ma zostać ułożona kamienna posadzka przedstawiająca mapę Łodzi z 1823 roku Filipa de Viebiga (wg założeń Rajmunda Rembielińskiego). To była dla mnie kolejna ważna wskazówka, by lata dwudzieste dziewiętnastego wieku, czas powstania przemysłowej Łodzi, wybrać jako odpowiednie dla scharakteryzowania postaci bohatera. W roku 1815, gdy został mianowany Prezesem Województwa Mazowieckiego, miał czterdzieści lat, w chwili projektowania planu Nowego Miasta w 1832 roku był o osiem lat starszy. Musiałam zatem ukazać mężczyznę w sile wieku, w okresie bardzo twórczym, ale już z dużym doświadczeniem zawodowym. Podjęłam pierwszą decyzję twórczą. Na listę elementów preikonograficznych wpisałam: „mężczyzna w średnim wieku”. Przyglądając się wizerunkowi z ryciny, zauważyłam, że był szczupły. Założyłam, że musiał być wysokim, przystojnym człowiekiem. Mogłam więc warunek ikonograficzny uzupełnić o kolejne wartości składowe: „przystojny, wysoki, szczupły mężczyzna w średnim wieku”.

Mapa/plan Łodzi z 1823 roku podsunęła mi jeszcze jedno skojarzenie. Aby wykreślić mapę oraz nanieść wymiary w terenie, potrzebne jest narzędzie. Postanowiłam — mój Rembieliński będzie trzymał w ręku cyrkiel, duży mierniczy cyrkiel. Jak podaje Konarska-Pabiniak, Rembieliński był masonem, mogłam założyć zatem, że wizerunek cyrkla będzie nośnikiem dwóch wartości symbolicznych (Konarska-Pabiniak, b.d.: 5). Miałam więc drugi element preikonograficzny — cyrkiel. Na początku myślałam o dodaniu węgielnicy w ułożeniu typowym dla znaku wolnomularstwa, zrezygnowałam jednak z tego pomysłu. W źródłach nie znalazłam żadnej wzmianki o tym, że działalność masońska Rembielińskiego miała wpływ na jego postępowanie zawodowe, poza tym do masonerii przynależał stosunkowo krótko. Trzecim elementem preikonograficznym, który brałam pod uwagę, był strój. W kulturze mieszczańskiej lat dwudziestych dziewiętnastego wieku zaczął pojawiać się kanon ubioru mężczyzny czynnego zawodowo — frak oraz pantalony do kostek. Dla wygody frak noszono rozpięty. Rajmund Rembieliński pracował m.in. w terenie, dlatego uznałam, że ubranie go w swobodny strój będzie właściwym rozwiązaniem.

Jednym z istotniejszych motywów ikonograficznych jest sposób ujęcia przedstawianej postaci. Ułożenie ciała i utrwalony gest to bardzo silne nośniki komunikacyjne, które powinny być zgodne z założeniami kompozycyjnymi rzeźby. Występująca tutaj zależność

jest bardzo istotna — układ ciała umożliwia interpretację treści wypowiedzi wizualnej, ale i determinuje jej formalną kompozycję.

Wiedziałam o tym. Przede mną było trudne zadanie.

14 lipca 2014 r.

Moja pracownia znajduje się przy ul. Piotrkowskiej. Nie zastanawiam się, co jest takiego w tej ulicy, że odgrywa ważną rolę w moim życiu. Wychodzę i już. Znajome budynki, wspomnienia, poczucie bezpieczeństwa. Nie wiem. Nieważne. Odgrywa ważną rolę i już. To tu najczęściej rodzą się moje pomysły.

Anna Rynkowska książkę pt. *Ulica Piotrkowska* rozpoczyna w następujący sposób:

Dziś jest to znana w całej Polsce ulica Piotrkowska, ale jeszcze niedawno, bo zaledwie 150 lat temu, była to droga wśród puszczy, zwana traktem piotrkowskim. Rosnące sosny, świerki, jodły i olchy, czasem dęby i graby, rzadziej brzozy, przez bardzo krótki czas, bo zaledwie przez piętnaście lat, ustąpiły budynkom, a żyjące w nich zwierzęta: jelenie, rysie, żbiki, lisy, wilki, zmuszone były ustąpić nowym mieszkańcom — ludziom (Rynkowska 1970: 5).

Od czasu, gdy Rynkowska pisała te słowa, wiele się zmieniło. W Łodzi nie ma już fabryk, miasto straciło znaczenie gospodarczo-przemysłowe. Widok dymiących kominów należy już do historii, podobnie jak krajobraz sprzed dwustu lat — borów rządowych. We wspomnianej wyżej publikacji: *Ulica Piotrkowska*, autorka przytacza słowa dziennikarza warszawskiego pisma *Jutrzenka* z 1862 roku:

Wrażenie powierzchowne — nieszczególne: jest to wielkie miasto bez fizjonomii miasta wielkiego, żadna tu nie przemawia do ciebie spuścizna wieków upłynionych, tu sama teraźniejszość bez przeszłości i proza bez poezji. Miasto Łódź uważać można wielkim zbiorem małych miasteczek, wśród których ciągnie się jedna, przeszło półmilionowa ulica jako długa nić. Nici to dusza miasta Łodzi, a hasłem jego mieszkańców — bawełna („Jutrzenka” 1862, nr 51, cyt. za: Rynkowska 1970: 89).

Dla autora tych słów nie miała znaczenia magia miejsca przyciągającego ludzi z odległych miejsc, pragnących rozpocząć na nowo życie. Dla mnie ma! Doceniam determinację i zaangażowanie oraz nadzieję na lepsze życie pierwszych mieszkańców nowego miasta oraz osady Łódka. Od opublikowania wspomnianego artykułu minęło sto pięćdziesiąt lat, zrozumiałe jest więc, że inaczej widzę duszę miasta spersonifikowaną jako nić bawełny. Dla mnie jest legendą, kluczem do poznania historii mojego miasta. Produkcja nici i tkanin bawełnianych przeszła do historii, stając się „spuścizną wieków upłynionych”. Wydawałoby się więc oczywiste, że powinnam użyć na przykład wrzeczona jako symbolu dołączonego

do pomnika. Odrzuciłam jednak ten pomysł. Nie chciałam, aby postać Rajmunda Rembielińskiego kojarzyła się z atrybutem nawiązującym do minionego czasu świetności Łodzi jako miasta przemysłowego. Wolałam znaleźć odniesienie do wartości uniwersalnych, niezależnych od czasu, w którym pomnik będzie odbierany.

Chciałam spotkać Rajmunda Rembielińskiego. Aby go ukazać, trzeba było uchwycić jego sylwetkę, a to znaczy: zobaczyć go w ruchu, rozpoznać gesty, sposób chodzenia. Ja musiałam zobaczyć go w pełni! Nie mógł być to przypadkowy człowiek, powinnam go sobie wyobrazić, stworzyć — po prostu spotkać. Znałam już jego historię życia, wiedziałam, do czego dążył, jakie miał priorytety. Liczyłam, że rozpoznam go w tłumie. Pomyślałam, że ulica Piotrkowska to dobre miejsce na poszukiwania.

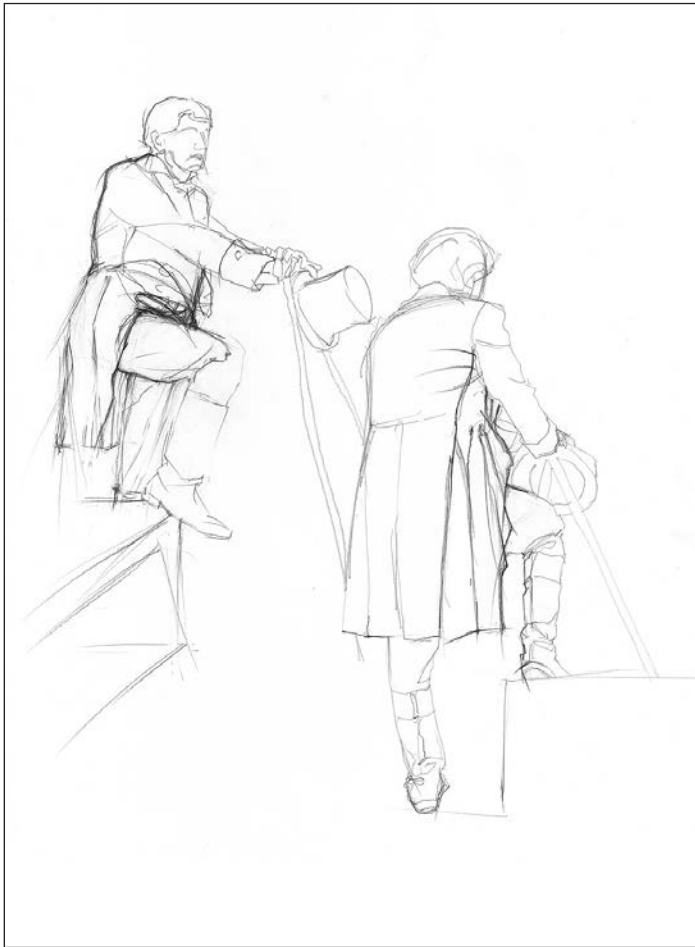
Stałam w symbolicznej bramie ulicy, pomiędzy dwoma najstarszymi budynkami na placu Wolności. Za jej prawe skrzydło uznałam siedzibę Archiwum Państwowego (dawny ratusz), za lewe — kościół pw. Zesłania Ducha Świętego (dawny kościół ewangelicki). Za mną stał na pomniku Tadeusz Kościuszko, współczesny przecież Rembielińskiemu. Przede mną przez około 4,2 km, aż do placu Niepodległości (dawniej Górnego Rynku), ciągnęła się Piotrkowska. Chcąc cofnąć się w myślach do lat dwudziestych dziewiętnastego wieku, musiałam Piotrkowską wyobrazić sobie od nowa, wyburzyć niektóre kamienice, postawić na ich miejsce domy sukienników, tkaczy, a pomiędzy nimi zobaczyć łąki i pola ze zbożem. Dużo trudu przyniosło mi zastąpienie obecnego gwaru ulicy odgłosami, które otaczały pierwszych osadników. Potencjometrem wyobraźni wyciszyłam szum współczesnej ulicy. Zastąpiłam go ówczesnym gwarem — skrzypieniem kół wozów ciągnionych przez konie, stukotem krosien, wrzawą osób mówiących różnymi językami. Nie potrafiłam wyobrazić sobie tylko jednego — zapachu ówczesnej Łodzi. Nie wiem, jak pachniało ówczesne sukno, środki, którymi uszlachetniano i farbowano tkaniny, jak znoszono ich zapach połączony z końskim łajnem i odorem rynsztoków.

Doszłam do ulicy Narutowicza, symbolicznie przekraczając dawną granicę miasta. Nie byłam zadowolona z tego czasu. Wciąż nie miałam pomysłu na projekt pomnika Rajmunda Rembielińskiego. W naszym żargonie, ludzi związanych z pracownią, stan ten określamy jako „nieznośnie zamknięty”.

Wiedziałam, że po powrocie do pracowni na pytanie męża, czy mi się otworzył, odpowiem — nie!

Oczywiście, istnieje rozwiązanie każdego problemu projektowego. Pomnik powstanie, tylko ja jeszcze nie wiem, jak będzie wyglądał. To tak, jakby istniało jakieś magiczne pudełko z pomysłami, a ja jeszcze nie mam do niego klucza. Wystarczy tylko go znaleźć. Otworzyć i już. Tylko jak to zrobić? Najlepsza metoda, jaką znam, to prowokacja skojarzeń. Tworzenie sytuacji, które kierują do powstania nowej rzeczywistości. Kolejne zadanie —





II. 3. Nieudany szkic

Źródło: Opracowanie własne

obserwacja i czekanie. Bardzo dokładna obserwacja i bardzo cierpliwe czekanie. W końcu się otworzył! Tylko nie wolno tego przegapić.

Szłam dalej. Przestałam wyobrażać sobie starą Łódź. Przyglądałam się przechodniom. Był poniedziałek, wczesne popołudnie. Mało ludzi, każdy gdzieś się spieszył, szedł ze spuszczoną głową. Pewnie nikt nie myślał o Łodzi, o Piotrkowskiej, o jej historii. Tylko ja uparcie wracałam myślami do przeszłości. Czy dwieście lat temu łodzianie też tak chodzili ze spuszczonymi głowami? Nie, to niemożliwe. Musieli głowy zadzierać do góry, bo jak inaczej patrzeć na budowę swojego domu!

Wróciłam do pracowni, narysowałam pierwszy szkic (il. 3). Rysunek przedstawia mężczyznę z prawą nogą opartą o kamień, do którego przymocowana jest tablica informacyjna. Sylwetka postaci wyprostowana, ręce wyciągnięte przed siebie, oparte o cyrkiel. W dłoniach trzyma kapelusz. W moich założeniach plan miasta miał znajdować się przed Rembielińskim.

Nie był to dobry szkic.



## Odrzucone pomysły

Ten pierwszy szkic był zbyt długim i zawiłym opowiadaniem. Zawarty w nim scenariusz preikonograficzny i ikonograficzny oparłam na dwóch równorzędnych wątkach.

1. Pierwszy wątek przedstawia mężczyznę, który, przechodząc, zatrzymał się przy kamiennym bloku. Patrzy przed siebie.
2. Drugi wątek przedstawia mężczyznę utrzymującego równowagę dzięki dwóm punktom oparcia. Są nimi oparta o blok kamienny prawa noga oraz umieszczony przed nim cyrkiel, na którym trzyma dłonie.

Jednakowo rozłożona silnia ważności wątków tematycznych wprowadzała szum informacyjny. Zatraciłam hierarchię ważności, zabrakło rozróżnienia głównego wątku od tła. Widz miałby prawo pogubić się w odbiorze rzeźby. Analiza ikonologiczna wypadła następująco: zatrzymałam mężczyznę w połowie drogi, kazałam mu się rozejrzeć, być może jeszcze raz przeanalizować swoje decyzje. Zmuszając go do odnalezienia punktu oparcia, nadałam mu cechy osoby wahającej się, niepewnej swych decyzji. Postawiony kamień — symbol granicy między światem, z którego on i osadnicy przyszli, a światem, który wspólnie budują.

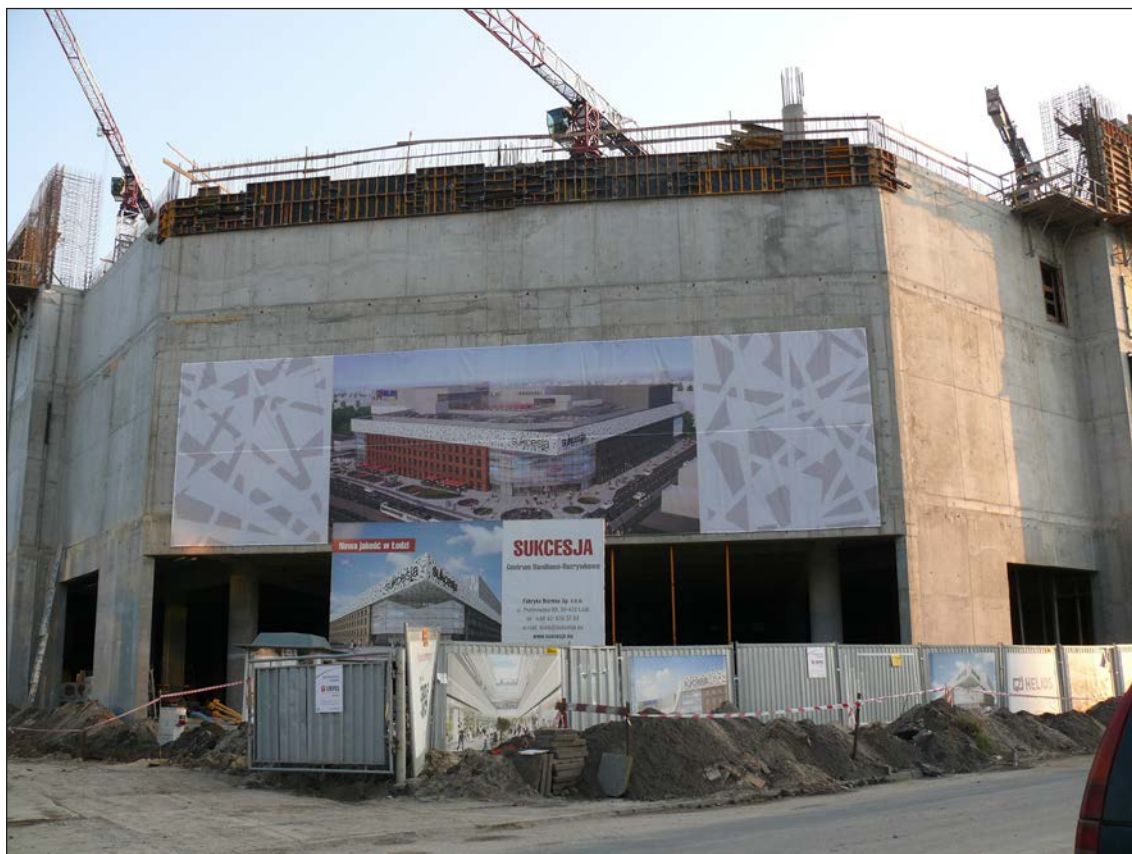
To nie był dobry szkic, należało go odrzucić.

15 lipca 2014 r.

Pamiętam słowa mojego ojca: „Zanim cokolwiek zaprojektujesz, gdziekolwiek to ma być, nie działaj po omacku. Najpierw poznaj to miejsce, które masz zmienić, naucz się go na pamięć. Potem dopiero działaj”. Posłuszna radom ojca poszłam pod adres al. Politechniki 1, tam, gdzie powstawało Centrum Handlowo-Rozrywkowe Sukcesja (il. 4).

Na miejscu zastałam ogrodzony plac budowy, pilnie strzeżony przez strażników. Wiedziałam, że bez zezwolenia nie wejdę do środka, nie mam na to szans. Stałam przed otwartą bramą wjazdową. Nie uszło to uwadze strażników. Nim się dobrze rozejrzałam, byli już przy mnie. Pomyślałam, nic to, i tak nie ma zbyt wiele do oglądania, żebym miała tysiąc pozwoleń i tak to nic nie zmieni, wszystko zastawione, ogrodzone. A jednak przyglądałam się. Dziś już nie pamiętam, co mówiłam strażnikom, nie miało to zresztą znaczenia. Po prostu się rozglądałam. Znowu zdana byłam na wyobraźnię. Wczoraj wyobrażałam sobie, jak było, dzisiaj — jak będzie.

Zdażyłam zauważyć, że bryła budynku to sześcian o mocno ściętym rogu, który będzie głównym wejściem do domu handlowego. Podobał mi się ten pomysł, w ten sposób powstał plac — otwarty teren w kierunku miasta. Pomyślałam, że to dobre miejsce dla pomnika.



II. 4. Plac budowy

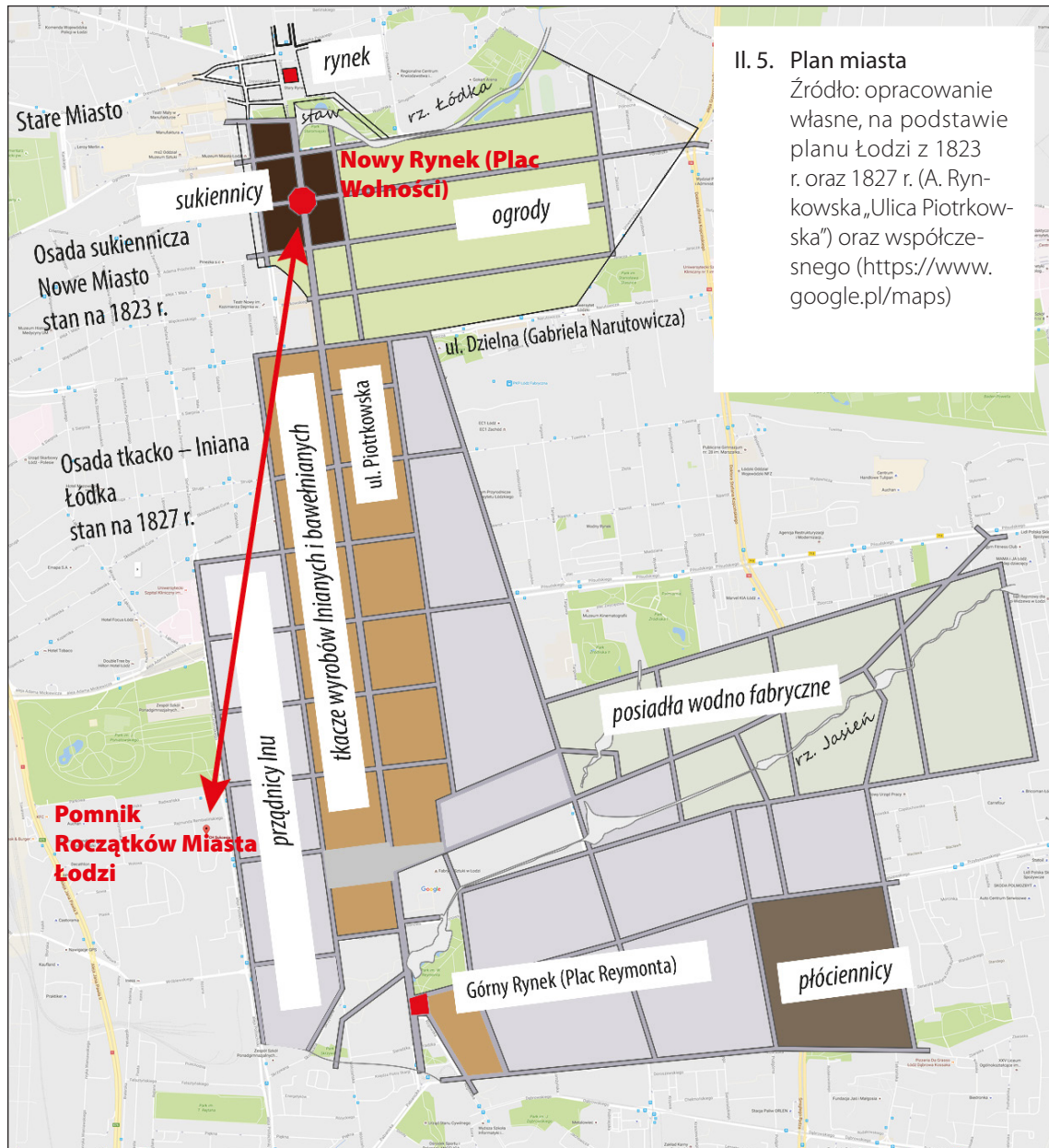
Foto: Zofia Władyka-Łuczak

Miałam świadomość, że muszę się dostosować do urbanistycznego układu miejsca. Wiedziałam, że nie stworzę pomnika monumentalnego, decydującego o charakterze miejsca. Moja rzeźba, w stosunku do przestrzeni, w której ma się znajdować, miała być formą kameralną.

16 lipca 2014 r.

Pusty karton zawieszony na sztaludze. Z prawej strony wydruk portretu Rajmunda Rembélińskiego. Cisza w pracowni. W myślach powtarzałam jednak pytania: jaki ma być pomnik Rajmunda Rembélińskiego? W jakiej pozie należy go ująć? W jaki sposób ma trzymać cyrkiel? W którą stronę powinien mieć skierowany wzrok? Gdzie umieścić tablicę z napisem informującym, komu poświęcony jest pomnik?

Założeniem pomysłodawców pomnika było umieszczenie na placu przed Sukcesją dwóch elementów nawiązujących do historii Łodzi: planu miasta z 1823 roku oraz postaci Rajmunda Rembélińskiego. Postanowiłam połączyć obydwa elementy wspólnym mianownikiem — misję Rembélińskiego i ideę stworzenia ośrodka przemysłowego.



Szukając inspiracji, rozłożyłam przed sobą plany Łodzi. Na desce kreślarskiej zawiesiłam współczesny plan, a obok dwa historyczne — pierwszy Wiebiga, wykreślony w roku 1823, oraz drugi Liśniewskiego, z roku 1827. Zwróciłam uwagę na wspólne punkty: Stary Rynek, plac Wolności (Nowy Rynek), plac Reymonta (Górny Rynek), na linie wytyczone układem ulic. Nałożyłam je na siebie. Oznaczyłam punkt położenia pomnika Rajmunda Rembielińskiego (róg al. Politechniki i ul. Rembielińskiego), następnie połączyłam go linią z punktem placu Wolności (il. 5). W ten sposób otrzymałam kierunek ustawienia postaci. Bohater mojej rzeźby miał mieć wzrok skierowany w stronę Śródmieścia, przez ulicę Piotrkowską, przecinającą ją ulicę Nowomiejską, aż do placu Wolności. Postawiłam go tak, by patrzył na zachodzące zmiany w wytyczonych przez siebie działkach tkaczy.

Stałam przed sztalugą. Wiedziałam, że ten dzień jest dobry, a mimo to czułam irytację. To ważny znak, od niej zwykle zaczyna się u mnie proces tworzenia. Zawsze tak jest. Irytacja, którą muszę opanować, dopilnować, by nie przerodziła się w złość, by wzmogła we mnie stan koncentracji. Nie wiem, co by się stało, gdyby w tym czasie ktoś wszedł, zadzwonił, czegoś ode mnie chciał. A może kiedyś tak było, tylko tego nie usłyszałam, nie zobaczyłam. Odcinam się od rzeczywistości. Mąż doskonale wie, kiedy nie powinien wchodzić do mojej części pracowni. Drzwi są zamknięte nawet przed nim.

To wspaniałe uczucie, gdy stawiane kreski stają się mocniejsze, pewniejsze. Synteza myśli przychodzi sama, bez udziału mojej woli. Ważne, by tych kresek nie było zbyt dużo, nie wolno postawić ani jednej więcej, niż jest to konieczne. Nie lubię studyjnego rysunku. Uważam, że do rzeźbiarskiego projektu nic nie wnosi. Po co udawać, skoro można wyrzeźbić.

Władysław Strzemiński pisał:

Rzeźba, ponieważ jest rzeczą do oglądania z kilku stron i ponieważ każda następna strona pokazuje co innego niż poprzednia, przeto podwójnie zawiera pojęcie ruchu. Jest rzeczą znajdującą się w przestrzeni, lecz jednocześnie odbywającą się w czasie (Strzemiński 2006: 83).

Rysunek zamknięty jest z sześciu stron, z czterech stron określają go granice kartonu, z dwóch — przestrzeń w głąb. Kartka z racji swej struktury nie posiada trzeciego wymiaru. Moim sposobem na notację gestu na płaszczyźnie jest całkowite podporządkowanie się jej strukturze. Nie trzymam ołówka w „powietrzu”, moja dłoń ściśle przylega do powierzchni, na której powstaje rysunek. Z czterech ściśle złączonych palców tworzę powierzchnię, rysując, przesuwam ją po kartonie. Ołówek trzymam pomiędzy kciukiem i palcem wskazującym. Rysik układam między palcem wskazującym a środkowym.

W trakcie pracy musi być spełniony jeszcze jeden ważny warunek. Rysuje się nie tylko dłonią. Rysuje się całym ciałem. Ważna jest postawa artysty. Kreślić należy przy sztaludze, stać prosto, bokiem do rysunku. Ręka, którą się szkicuje, musi być wyprostowana. Ciało należy zamienić w cyrkiel, którego rysującym ramieniem kolejno są: ręka, ramiona i biodra. Opisana technika pozwala mi zachować rzeźbiarskie podejście do rysunku, dzięki niej pozostawiam na kartonie ślad ruchu dłoni, ślad ruchu mojego ciała. W trakcie pracy nic nie udaję — kreślę, zostawiam ślad mojego gestu. Nie twierdzę, że inne techniki rysowania są złe. Przedstawiłam jedynie mój sposób tworzenia.

Ilustracja 6 zawiera fragmenty dwóch prac. Jeden to fragment szkicu, drugi zaś to kadr pomnika. Oba przedstawiają portret Rajmunda Rembielińskiego. Moim zdaniem widoczne jest tu wyraźne podobieństwo charakteru narysowanych i wyrzeźbionych linii oraz płaszczyzn. Uważam, że osiągnęłam to dzięki opisanej technice rysunku — technice, której jednak nie opracowałam sama, ale której nauczył mnie jej mój Ojciec, Zbigniew Władyka.





II. 6. Portrety  
Rajmunda Rembélińskiego  
Źródło: opracowanie własne

Stałam przed sztalugą. Narysowałam szkic pomnika Rajmunda Rembélińskiego (il. 7). Zaakceptowałam ten szkic.

## Zaakceptowane pomysły

Byłam zadowolona ze szkicu, który wykonałam. Nie czułam się jednak zwolniona z przeprowadzenia analizy treści. Na początku wykonałam analizę pseudoformalną, zebrałam elementy preikonograficzne.

1. Wysoki, szczupły, przystojny mężczyzna w sile wieku.
2. Ubrany, zgodnie z modą panującą w drugiej dekadzie dziewiętnastego wieku, we frak, kamizelkę, koszulę z wysokim kołnierzem, pantaloney. Pod szyją zawiązany krawat. Ubiór nie jest elegancki czy wizytowy, to strój codzienny. W dłoniach kapelusz.
3. W wyprostowanych rękach trzyma duży cyrkiel.
4. Stoi w lekkim rozkroku, wyprostowany, głowę ma uniesioną lekko do góry. Wzrok skierowany na plan miasta, który znajduje się tuż przed nim.
5. Pomnik nie posiada cokołu. Rzeźba posadowiona jest na kamiennej posadzce.
6. Kompozycja symetryczna, statyczna, nawiązująca do kształtu trójkąta.



II. 7. Zaakceptowany szkic  
Źródło: Opracowanie własne

7. W szkicu nie uwzględniłam tablicy informacyjnej. Nie znając treści, jaka ma się na niej znaleźć, nie mogłam ustalić jej proporcji oraz wielkości. Założyłam tylko, że będzie wkomponowana w kamienną posadzkę pomiędzy ramionami cyrkla.

Tym razem dopilnowałam, by elementy preikonograficzne tworzyły spójny przekaz treści. Kluczem do wyjaśnienia głównego motywu pomnika jest cyrkiel umieszczony pomiędzy postacią a planem miasta.

Analiza ikonograficzna potwierdziła moje założenia. Wszystkie trzy elementy pomnika dopełniały się wzajemnie: mężczyzna, cyrkiel, plan miasta. Usunięcie którekolwiek z nich spowodowałoby zamazanie czytelności przekazu wizualnego. Cyrkiel, symbolizujący narzędzie konstruktorów, kreatorów, planistów, ma wskazywać rolę, jaką pełnił w tworzeniu miasta Rajmund Rembéliński. Skojarzenie z lożami masońskimi jest również jak najbardziej słuszne. Bohater pomnika był masonem. Sposób trzymania cyrkla przez Rembélińskiego ma wskazać sposób, w jaki wykorzystywał go w pracy. Nie pracował fizycznie. Nie mogłam przedstawić go w terenie, chciałam natomiast pokazać go w roli osoby nadzorującej i kreującej powstawanie ośrodka przemysłowego. Miałam prawo postawić go przed planem miasta, które stworzył. Miałam również prawo postawić go *vis-à-vis*



miasta. Oprzeć jego dłonie na narzędziu, które zgodnie z założeniem ruchu masonskiego symbolizuje sprawczą ideę myśli.

Tak jak pisałam wcześniej, miejsce ustawienia pomnika posłużyło mi jako źródło inspiracji. Założyłam, że Rembieliński będzie zwrócony w kierunku północnym. Nie chodziło mi tylko o wyrysowany przed pomnikiem na kamiennej posadce plan miasta. Chciałam, aby mój Rembieliński patrzył w stronę miasta, którego był twórcą.

Szkic bardzo ogólnie pokazywał formę pomnika, ale czułam, że było za wcześnie, aby rozważać to zagadnienie. Przyjęłam, że postać ujmę w geometryzujące kształty, natomiast takie szczegóły, jak twarz i dłonie, wyrzeźbię realistycznie.

Trzeciej warstwy treści, ikonologicznej, wydzielonej przez Panofskiego nie można postrzegać w oderwaniu od poprzednich warstw, preikonograficznej i ikonograficznej. Jak sam autor pisał: „Tak więc w konkretnej pracy metody badawcze, które tu występują jako trzy niezwiązane z sobą czynności badania, jednoczą się w jeden organiczny i nierozzerwalny proces” (Panofsky 1971: 21).

W tej triadzie zadaniem poznawczym ikonologii jest rozpoznanie w dziele sztuki zjawisk złożonych, niemożliwych do odgadnięcia przy pomocy tradycyjnej analizy ikonograficznej. Wewnętrzne ikonograficzne wątki form, motywów i tematów, zawarte w dziele sztuki, podczas badania ikonologicznego spajają się z szeroko rozumianą przestrzenią kulturową. Panofsky zakłada, jak wcześniej wspomniałam, że do prawidłowo przeprowadzonej analizy niezbędna jest »intuicja syntetyczna«.

[...] w różnych warunkach historycznych — rzeczy i zdarzenia znajdowały wyraz w formach (historia stylu), i jak naszą znajomość źródeł pisanych należało sprawdzić przez wejrzenie w sposób, w jaki — w zmiennych warunkach historycznych — specyficzne tematy i pojęcia wyrażane były za pomocą rzeczy i zdarzeń (historia typów) — co najmniej tak samo naszą intuicję syntetyczną należy sprawdzić, wnikając w sposób, w jaki — w zmiennych warunkach historycznych — ogólne i zasadnicze skłonności umysłu ludzkiego wyrażały się w specyficznych tematach i pojęciach (Panofsky 1971: 19).

W świetle tych wyjaśnień rolę badacza sztuki jest interpretacyjne dopełnienie treści przedmiotowo-pierwotnych (które obejmuje analiza »pseudoformalna«) oraz pojęciowych (które obejmuje analiza »ikonograficzna«) o wnioski oparte na wiedzy pochodzące z zakresu różnych dyscyplin humanistycznych.

Dla mnie badawcza metoda treści Panofskiego jest narzędziem, po które sięgam zawsze, gdy zależy mi na czytelnym skonstruowaniu przekazu wizualnego. Sięgam po nie, gdy projektuję, np. pomnik, statuetkę, logo, plakat, okładkę do książki. Staram się o niej zapomnieć, gdy rysuję czy rzeźbię »dla siebie«, gdy tworzę formy bez zamiaru narzucenia struktury komunikacyjnej. Zostawiam wtedy odbiorcy pełną swobodę interpretacyjną.

Cieszy mnie każda nowa myśl, każde nowe wrażenie, a im bardziej oddalone od mojego, tym bardziej dla mnie wartościowe.

W dniu, w którym rysowałam szkic do pomnika Rembielińskiego, nie miałam w pełni opracowanej struktury ikonologicznej. Dopiero rozpoczynałam pracę, miałam przygotowany jedynie zarys jej struktury. Była to bardzo delikatna tkanka, wrażliwa na wszelkie zmiany, tolerancyjna, przyjmująca i odrzucająca myśli, skojarzenia, pomysły.

\* \* \*

1. W grupie »historia stylu« analizy ikonologicznej, za pomocą użytych rzeźbiarskich środków formalnych, umieściłam następujące zagadnienia:
  - a) wkomponowanie postaci rzeźby w strukturę terenu wokół pomnika oraz w urbanistyczną strukturę miasta,
  - b) kompozycyjne i formalne ujęcie postaci,
  - c) stylistyka kontrastu oparta o formy rzeźbiarskie.
2. W grupie »historia typów« analizy ikonologicznej zamierzałam wydobyć trzy główne wątki tematyczne:
  - d) narzucenie znaczeniowej współzależności pomiędzy pomnikiem i urbanistycznym układem miasta,
  - e) wydobywanie cech osobowych przedstawianej postaci,
  - f) skierowanie uwagi na cechy charakterystyczne dla zawodowej działalności przedstawianej postaci.

Pierwsza podjęta przeze mnie decyzja dotycząca formy pomnika odnosiła się do wkomponowania rzeźby w przestrzeń wokół Sukcesji. Tak naprawdę nie była to decyzja, lecz konieczność dostosowania się do zastanej rzeczywistości. W tym miejscu nie można było postawić monumentu, należało zaprojektować formę kameralną. Musiałam pogodzić się z faktem, że rzeźba nie będzie widoczna z większej odległości. Moim zadaniem było znalezienie przestrzennego powiązania pomnika z terenem. Innymi słowy, narzucenie znaczeniowej współzależności pomiędzy pomnikiem i urbanistycznym układem miasta.

Znalazłam się w trudnej sytuacji. Wiedziałam, że mam niewielki wpływ na aranżację tej przestrzeni. Liczyłam na to, że będę mogła negocjować wielkość i ułożenie mapy. Jednocześnie wiedziałam, że osoba, która będzie miała za zadanie wykonać projekt wizerunku planu miast, będzie chciała się ze mną spotkać. Każdy zawodowiec — twórca wie o tym, że konieczne jest kompozycyjne powiązanie elementów występujących obok siebie. Zasada jest następująca: podporządkowujemy się temu, co zastaliśmy. Jeżeli tworzymy różne elementy w tym samym miejscu i w tym samym czasie — prowadzimy negocjacje. Rozpoczyna się walka o idee. Wiedziałam, że jeżeli uda mi się znaleźć klucz kompozycyjno-znaczeniowy,

będę mogła liczyć na podporządkowanie się moim założeniom projektowym. Czas pokazał, że się nie myliłam.

Dwa pierwsze punkty z grup »historia stylów« oraz »typy stylów« zostały zespolone we wspólną strategię idei połączenia pomnika z miastem, którego twórcą był Rajmund Rembieliński. Oczywiście zdaję sobie sprawę z tego, że moje założenia będą czytelne tylko dla tych, którzy znają układ typograficzny miasta i przeprowadzą analizę ikonologiczną.

Badaczka współczesnej sztuki publicznej Halina Taborska w publikacji pt. *Współczesna sztuka publiczna* wskazała aspekty dominujące w dyskusjach nad współczesną sztuką publiczną: „stosunek do masowego odbiorcy, który nie ogląda jej [sztuki — Z.W.Ł.] z wyboru czy upodobania, oraz interakcja dzieła z miejscem, gdzie jest eksponowane” (Taborska 1996: 8). W dalszej części publikacji dokonała zestawienia typów wizualnych form wypowiedzi występujących w przestrzeni publicznej. Sklasyfikowała je pod względem pełnionych funkcji, wyliczając: wypowiedzi »upamiętniające« i »celebrujące«, »propagandowe« lub »dekoracyjne« oraz »integracyjne« — kreujące bezpośredni dialog artysty z odbiorcą lub dialog artysty z odbiorcą poprzez dzieło.

Bezsprzecznie pomnik Rajmunda Rembielińskiego należy do przedstawień »upamiętniająco-celebrujących«. Takie było zamierzenie pomysłodawców.

Z racji swej funkcji sztuka upamiętniająca wyrasta z bardzo istotnych potrzeb duchowych człowieka, z faktu, że bez pamięci indywidualnej nie ma pełnego człowieka, a bez pamięci kolektywnej nie ma narodów. Pamięć wyraża się tutaj poprzez przedmiot fizyczny, który działa jako pojemnik utrwalanych treści i jako sygnał wywoławczy indywidualnych i narodowych wspomnień, skojarzeń, emocji (Taborska 1996: 64).

Pomnik Rajmunda Rembielińskiego miał pełnić funkcję sygnału wywołującego skojarzenia z powstaniem Łodzi. Ryszard Bonisławski twierdził, że mieszkańcy Łodzi nie wiedzą, kim był Rajmund Rembieliński. Chciał zmienić tę sytuację, dlatego poprosił mnie, bym, projektując pomnik, postarała się przybliżyć postać założyciela miasta łodzianom. Prośba była tożsama z definicją, którą podała Taborska, wyjaśniając rolę pomników w przestrzeni miejskiej.

Badacze sztuki upamiętniającej przypominają, że słowo „monument” pochodzi z łacińskiego *monere*, co oznacza nie tylko „przypominać”, ale też „ostrzec”, „radzić”, „poinstruować”. Pomniki mogą więc pouczać, przestrzegać, dostarczać wzorów postępowania. Ujawniają to, co naród chce o sobie pamiętać, co myśli o sobie, jak pragnie być postrzegany przez innych (Taborska 1996: 64).

By pomniki mogły upamiętniać, pouczać, przestrzegać, dostarczać wzorów postępowania, winny mieć przypisaną strukturę narracyjno-semantyczną. Nośnikiem tej struktury jest formalny układ rzeźby. W artykule *Rzeźby w łódzkiej przestrzeni miejskiej* określiłam swój stosunek do problematyki:

Wychodzę z założenia, że narracja semantyczna — idea — nie może istnieć bez struktury formalno-kompozycyjnej, że zgodność tych dwóch elementów jest podstawą tworzenia czytelnego dla odbiorcy kodu wizualnego. Godzę się natomiast z opinią, wedle której struktura formalna „jest matrycą dla znaków i ich semantyk, wyznaczając m.in. kolejność, następnie porządkuje, hierarchizuje, wprowadza kontrast lub niejednoznaczność. [...] W przedstawieniu wizualnym to układ kompozycyjny wyznacza granice dla semantyki, delimituje katalog możliwych do zaktualizowania znaków oraz określa sposób użycia znaków” (Fąka, Władyka-Łuczak 2014: 35). Zakładam, że to właśnie relacje semantyczno-formalne determinują układ wypowiedzi przekazu wizualnego, znajdującego miejsce w przestrzeni publicznej. Punktem wyjścia jest wspomniana matryca relacji między ideą a jej ujęciem formalnym, odmienna dla monumentu i dla rzeźby kameralnej lub plenerowej (Władyka-Łuczak 2015: 206).

Drogą do wyszukania spójności tematycznej narracji semantycznej ze strukturą formalną jest teoria treści Panofskiego.

W przypadku pomnika Rembielińskiego tuż po wykonaniu szkicu przygotowałam zestawienie zależności pomiędzy zagadnieniami z »historii stylu« oraz »historii typów«. Uważając, że zagadnienia »historii stylu« oraz »historii typów« powinny być spójne ze sobą, przedstawiam je w poniższej tabeli. Pierwszym interesującym mnie elementem była grupa związana z usytuowaniem pomnika w terenie przy budynku Sukcesji, drugim i trzecim — grupa związana z postacią rzeźby Rajmunda Rembielińskiego.

Tabela 1. Analiza ikonograficzna

Analiza ikonograficzna	
Historia stylu	Historia typów
Wkomponowanie postaci rzeźby w strukturę terenu wokół pomnika oraz w urbanistyczną strukturę miasta.	Narzucenie znaczeniowej współzależności pomiędzy pomnikiem i urbanistycznym układem miasta.
Rembieliński przygląda się miastu, które stworzył. Kierunkowa zgodność między postacią pomnikową, rysunkiem planu miasta i fragmentem miasta wybudowanym na podstawie założeń Rembielińskiego.	Personifikacja twórcy — założyciela miasta.
Wykorzystanie płaszczyzny budynku domu handlowego Sukcesja jako tła dla pomnika. Zestawienie stylu industrialnego doby klasycznej i współczesnej.	Motyw przedstawienia rozwoju miasta na podstawie eklektycznego frontu budynku domu handlowego Sukcesja.

Analiza ikonograficzna	
Historia stylu	Historia typów
Wykorzystanie wolnej przestrzeni przed pomnikiem dla pokazania strony en face postaci.	Motyw przedstawienia rozwoju miasta na podstawie usytuowania pomnika.
Wyznaczenie głównego kierunku »najścia« na pomnik. Widz, podchodząc do pomnika, stoi na wyznaczonej przez RembIELIŃSKIEGO granicy miasta. Za plecami ma fragment Łodzi, przed sobą postać samego RembIELIŃSKIEGO.	
Kompozycyjne i formalne ujęcie postaci.	Wydobycie cech osobowych przedstawianej postaci.
Kompozycja symetryczna, statyczna, nawiązująca do kształtu trójkąta.	Kompozycyjne reguły nawiązujące do takich cech, jak: spokój, trwałość i niezmienność, równowaga i harmonia.
Figura postaci ujęta w kształtach geometryzujących, których zadaniem jest przekierowanie wzroku widza na szczegóły rzeźby.	Geometryzujące formy mają sugerować takie cechy charakteru, jak: pewność i stanowczość.
Szczegóły postaci: twarz i dłonie, wyrzeźbione realistycznie.	Realistyczne wyrzeźbienie twarzy i dłoni — pokazanie miękkich cech postaci Rajmunda RembIELIŃSKIEGO, np. dbałość o jakość życia jednostki w tworzonej infrastrukturze nowego miasta.
Elementy preikonograficzne: mężczyzna w sile wieku, cyrkiel, brak cokołu, plan miasta.	Personifikacja twórcy — założyciela miasta.
Stylistyka kontrastu oparta o formy rzeźbiarskie.	Skierowanie uwagi na cechy charakterystyczne dla zawodowej działalności przedstawianej postaci.
Elementy geometryzujące i realistyczne.	Planowanie miasta zarówno w perspektywie tworzenia infrastruktury urbanistycznej, jak i społecznej.

Źródło: opracowanie własne

Streszczenie przeprowadzonej analizy ikonograficznej i ikonologicznej podałam pracownikom działu public relations Centrum Handlowo-Rozrywkowego Sukcesja tuż przed publikacją projektu pomnika: „Możemy domyślać się, że, gdy Rajmund RembIELIŃSKI pracował dla Łódzian nad planem miasta, był energicznym, o władniętym pasją człowiekiem. Taka





Il. 8. Projekt planu miasta oraz wizualizacja projektu budynku Sukcesji

Źródło: dział public relations Centrum Handlowo-Rozrywkowego Sukcesja

właśnie ma być ta rzeźba. Stojący w kontrapoście, wyprostowany, dumny mężczyzna, oparty o cyrkiel (symbol jego pracy), patrzący na swoje dzieło: plan miasta” (<http://sukcesja.eu>).

Byłam gotowa na spotkanie z pomysłodawcami pomnika, moimi przyszłymi zlecającymi i fundatorem pomnika.

## Dwa spotkania: 28 i 31 lipca 2014 r.

Nadszedł czas ważnych spotkań. Nie byłam do końca pewna, czy mój projekt zostanie zatwierdzony, a ja czułam się z nim emocjonalnie związana. Niepotrzebnie się obawiałam.

W tych spotkaniach uczestniczył również mój mąż. Jak zwykle bardzo odpowiadała mi sytuacja, kiedy nie musiałam pilnować spraw organizacyjnych i finansowych.

Rozmowa z prezesem zarządu Fabryki Biznesu Krzysztofem Apostolidisem, fundatorem pomnika, była krótka i rzeczowa. Poznaliśmy przedstawicieli działu architektonicznego spółki. Tak, jak się spodziewałam, założenia posadowienia pomnika spotkały się z aprobatą. Obiecano uwzględnić moje uwagi. Ustawienie mapy przed pomnikiem, jak założyłam, będzie zorientowane zgodnie z różą wiatrów w kierunku północnym.



Dostaliśmy plany terenu przed Sukcesją oraz wizualizację całości (il. 8). Dowiedziałam się, że plan Łodzi umieszczony przed pomnikiem zostanie wykonany w technice inkrustacji. Wydrążony rysunek planu wraz z napisami w posadzce kamiennej wypełniony zostanie blachą kwasoodporną.

Z prezesem Towarzystwa Przyjaciół Łodzi Ryszardem Bonisławskim spotkaliśmy się w pracowni w czwartek 31 lipca 2014 roku.

W trakcie wizyty pan prezes poinformował mnie, że na tablicy umieszczonej przed pomnikiem widnieć będą słowa spod ryciny Antoniego Oleszczyńskiego: „PREZES Kommissyi Łomżyńskiej 1807. PREFEKT Płocki 1808. INTENDENT Jeneralny Woysk Polskich 1809. PREZES Kommissyi Wojewodztwa Mazowieckiego 1815. MARSZAŁEK Seymu Polskiego 1820. Ur: 1775 † 1841”. A obok nich wizerunek herbu rodu Lubicz.

## Kostium

We wtorek, piątego sierpnia, poszliśmy z mężem do Łódzkiego Centrum Filmowego, do wypożyczalni kostiumów i rekwizytów. Chciałam zobaczyć postać ubraną w strój z epoki, w której żył Rajmund Rembéliński. To był trzeci dzień pracy wypożyczalni w nowym miejscu. I choć ubrania wisiały na wieszakach, to jeszcze nie rozmieszczono ich według klucza katalogowego. O samodzielnym szukaniu odpowiedniego kostiumu nie było mowy. Na szczęście dzięki życzliwości obsługi wkrótce dostaliśmy cztery kostiumy do wyboru. Wszystkie takie, jak sobie tego życzyliśmy. Ubranie mieszczańskie, męskie, codzienne, złożone z koszuli, pantalonów, kamizelki, fraku. Do naszej dyspozycji były również buty, zestawy halsztuków, rękawiczek i cylindrów. Zauważyłam, że po każdej kolejnej przymiarce postawa modela, mojego męża, stała się szlachetniejsza, bardziej dostojna. Czyżby historyczny kostium zmuszał do dopasowania się do wymogów i ideałów epoki? A jednak w mężu nie dostrzegłam Rembélińskiego. Po prostu musiał być inny, wyższy i potężniejszy.

## Autorska weryfikacja projektu

Rozłożyłam przed sobą wszystkie zebrane materiały: kopię portretu Rembélińskiego wykonanego przez A. Oleszczyńskiego, wyrysowany plan miasta Łodzi z roku 1823 i 1827 wraz ze współczesnym, fotografie, które wykonałam przed Sukcesją, projekt placu, który będzie się znajdował między budynkiem i al. Politechniki oraz wizualizację budynku. Na sztaludze powiesiłam rysunek projektu. Obok postawiłam manekina, którego ubrałam w kostium wypożyczony z Łódzkiego Centrum Filmowego.

Rozpoczęłam od weryfikacji ustawienia pomnika na placu względem obrysu budynku, planowanego miejsca, w którym ma się znaleźć wizerunek planu miasta Łodzi z 1823 roku. Odetchnęłam z ulgą. Nic nie musiałam zmieniać, gdyż plany architektów nie kolidowały z moimi.

Wybór miejsca dla tablicy informacyjno-pamiątkowej był oczywisty. Przyjęłam, że zostanie wtopiona w kamienną posadzkę pomiędzy ramionami cyrkla. Utrzymanie jednakowej techniki wykonania tablicy pozwoli na wizualne scalenie pomnika z planem miasta wyrysowanym na placu między Sukcesją a al. Politechniki. Postać Rajmunda Rembielińskiego zostanie ustawiona wprost na posadzce, nie na cokole.

Wszystko było gotowe, mogłam przystąpić do tworzenia modelu — rzeźbiarskiego projektu w skali jeden do dziesięciu.

## Projekt — rzeźba w skali

Wykonanie projektu w skali rozpoczyna nowy etap poszukiwań. Treść pomnika została już ustalona. Wiedziałam, jak będzie posadowiony na placu. Od tej chwili szukałam odpowiedzi na pytania: jak wyglądał Rajmund Rembieliński? Jak się poruszał? Jaką miał sylwetkę?

Wiedziałam, że musi być wysoki, postawny, przystojny. Na świecie są tysiące wysokich, postawnych, przystojnych mężczyzn, ale Rembieliński był tylko jeden. Musiałam wybrać go spośród tysięcy.

Zaczęłam się rozglądać. Znajomych prosiłam o to, by stanęli przede mną, przyjmując pozę kontrapostu. O co chodziło? Czego szukałam?

Kontrapost — poza powielana i interpretowana przez artystów od sztuki starożytnej. Stosowana wszędzie tam, gdzie dynamizm ruchu miał być kompozycyjnie zrównoważony. Zdawałoby się, że powiedziano za jej pomocą już wszystko. Od pochwały piękna ludzkiego ciała, np. w posągu *Doryforos* przedstawiającym mężczyznę niosącego włócznię Polikleta z Argos, aż do pokazania cierpienia, np. w rzeźbie *Chrystus Zmartwychwstały* Lorenza di Pietra (Vecchietty).

Pragnęłam wykorzystać wizualne napięcie, które zarysowuje układ ciała w pozie kontrapostu. Równoważące się dwa przeciwstawne kierunki, wyrysowane z jednej strony układem nóg, a z drugiej — wygięciem tułowia, w sposób naturalny narzucają dynamiczną kompozycję. Znoszące działanie obydwu głównych kierunków utrzymuje harmonię układu. To poza ludzi pięknych i dumnych.

Twórcy przekazu wizualnego dysponują bardzo potężnym narzędziem służącym do konstruowania narracji zdarzeń. Sekwencyjność, bo o tym narzędziu mowa, podporządkowana jest hierarchizacji wyodrębnianych kształtów. Należy w tym miejscu pamiętać, że każde przedstawienie wizualne, będąc spójną całością, zbudowane jest z odrębnych

elementów, które z kolei podlegają kolejnym podziałom. Relacje zachodzące pomiędzy wyodrębnionymi elementami tworzą zhierarchizowaną strukturę narracyjną. Elementy pierwszoplanowe postrzegane są w sposób natychmiastowy, to na nie powinien paść od razu wzrok odbiorcy. Tłem dla nich jest drugi, trzeci, kolejny plan złożony z dodatkowych szczegółów, detali dopełniających kompozycję.

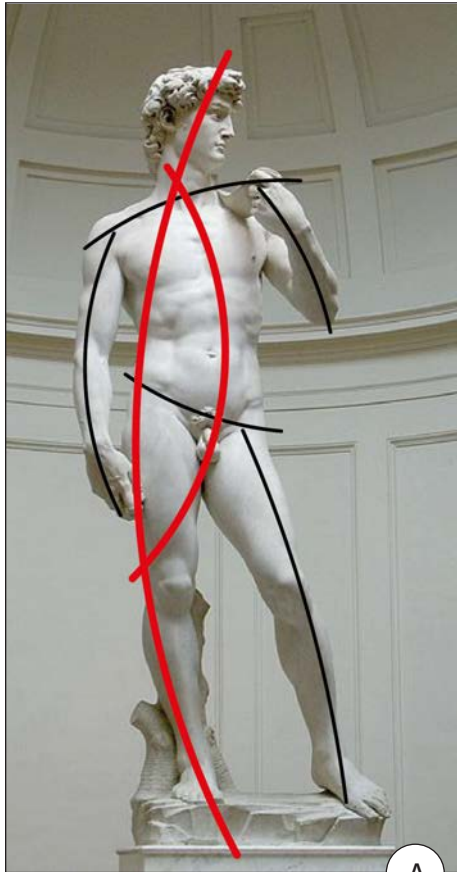
Stanisław Ignacy Witkiewicz elementy te określa jako formy sylwetowe:


Każda część pola widzenia ma swoją formę sylwetową, która stanowi granicę oddzielającą ją od innych form, więcej ciemnych lub jasnych, albo inaczej niż ona zabarwionych. Forma ta może być mniej lub więcej wyraźna, prosta lub zawiła (Witkiewicz 1974: 164).

Witkiewicz rozróżniał dwa modele form: formę sylwetową przypisaną płaszczyźnie oraz formę rzeczywistą występującą w rzeźbie. Pierwsza, sylwetowa, jest formą położoną na płaszczyźnie równoległą do naszych oczu. Druga, rzeczywista, tworzy przestrzenną relację pomiędzy przedmiotami, formami rzeczywistymi, a naszym ciałem.

Za najprostszą formę sylwetową Witkiewicz uznał wypełnione jednym kolorem koło, a dla formy rzeczywistej — kulę. Odnajdywał w tych formach zdolność „wywoływania wrażenia jedności absolutnej” (Witkiewicz 1974: 165). W osiągnięciu przeżycia estetycznego nie chodzi jednak o sformułowanie jedności absolutnej. Rzecz w pojmowaniu „wielości danych form jako pewnej całości, pojmowanie wielości w jedności” (Witkiewicz 1974: 165). Rzecz w stworzeniu takiej kompozycji, by formy główne stanowiły „element wiążący daną wielość form w jedność” (Witkiewicz 1974: 37). Witkiewicz bardzo rygorystycznie przestrzegał zasady oddzielania form sylwetowych od rzeczywistych. Nie twierdził jednak, że żądają nimi odmienne zasady kompozycyjne. Fizjologiczna ułomność postrzegania zmusza do widzenia płaskiego. Nakazuje analizować rzeźbę jako sumę »sposprężonych form sylwetowych«. Zauważa, że, patrząc na rzeźbę, wyodrębniamy „jeden z wielu rzutów na daną płaszczyznę (czyli profil, jak mówią rzeźbiarze) z danym światłocieniem. Ten jeden profil może być rzutem przedmiotu tylko lub może dzielić daną płaszczyznę w ten sposób, że całość stanowi kompozycję czystej formy” (Witkiewicz 1974: 36).

Rozporządzanie masą form łączonych w wizualny ciężar ważności ustalający ich hierarchię względem siebie jest podkreślany lub wyciszany tkwiącymi w nich napięciami kierunkowymi. Według Witkiewicza, w formułowanych przez artystę kształtach istnieją określonej mocy »napięcia kierunkowe« oddziałujące we wskazaną stronę, odmierzone według głównej osi danej masy. Pierwotnie kształty te miały charakter regularny, a zdeformowaniu uległy poprzez oddziaływanie sił »napięć kierunkowych«. Ich siła i kierunek konstruuje szkielet kompozycyjny danego dzieła. Celowe ich rozłożenie narzuca kolejność postrzegania elementów — treści przekazu. Odpowiednio sformułowane prowadzą wzrok odbiorcy według wyznaczonych linii kierunków; w prawo lub lewo, do góry lub w dół obrazu bądź rzeźby.



Legenda:  
 Linie kierunkowe

Il. 9. Rzeźby: A) Dawid Michała Anioła,  
 B) Zmartwychwstały Chrystus Vecchietta  
 Źródło: A) <http://birgunbiryerde.blogspot.com>,  
 B) Arturo Fernández *Historia sztuki świata*,  
 tom 3, str.284

Mogą również wstrzymać wzrok, tworząc »napięcie kierunkowe« pojmowane jako »masa nieruchoma«. Mówimy wtedy o równoważeniu się sił, braku dominanty.

Kontrapost to przykład ułożenia ciała ludzkiego, w którym kierunki działających sił poszczególnych elementów równoważą się względem siebie. Kompozycja, nosząc cechy dynamizmu, jest jednocześnie zrównoważona i zamknięta. Ilustracja 9A przedstawia *Dawida* Michała Anioła z zaznaczonymi silniami »linii kierunkowych«. Kolorem czerwonym podkreślona została para linii głównych, wykazujących działanie »sił kierunkowych« nacechowanych wzajemnym znoszeniem »napięć kierunkowych«. Kolorem czarnym zaznaczono wzajemnie znoszące się kierunki sił o nieco słabszej mocy działania. Za Witkiewiczem można podać, że o powiązaniu form w jedność kompozycyjną w tej rzeźbie decyduje forma wyznaczona przez dwie główne silnie kierunkowe. Następne są ich dopełnieniem, łączącym się z głównym kierunkiem wizualnej dynamiki posągu zgodnie z zasadą »jedności w wielości«.

Zamknięty charakter kompozycji ułatwia wyodrębnienie najistotniejszej treści dzieła. Autor kieruje uwagę widza w sposób jednoznaczny. Dla zobrazowania omawianego zagadnienia posłużę się przykładem postaci Chrystusa w rzeźbie Vecchietty. Pierwszym zauważalnym elementem rzeźby jest wyciągnięta dłoń, następnie wykrzywiona w grymasie twarz. Uwaga jest poprowadzona przez linię kierunkową o największej sile działania, pozostałe są jej podporządkowane (il. 9B).

Cecha równowagi kompozycji w układzie kontrapostu oraz hierarchiczny porządek to nie jedyny powód, dla którego zdecydowałam się wybrać pozę kontrapostu dla rzeźby przedstawiającej Rajmunda Rembielińskiego. Poza ta jest naturalnym układem ludzkiego ciała.

Przed oczami miałam człowieka poruszającego się z gracją, dbającego o harmonię gestów. Człowieka, który, stojąc przed swoim dziełem, miał prawo być zadowolony i dumny. Zdawałam sobie sprawę, że wyidealizowałam obraz Rembielińskiego. Wyobrażałam sobie, że podnosił filiżankę z herbatą do ust z dużo większą gracją, niż ja to robię.

## Jeden do dziesięciu

Skala jeden do dziesięciu to optymalna wielkość modelu — projektu dużej rzeźby. Rzeźbiarz wykonuje go nie tylko dla inwestorów, ale przede wszystkim dla siebie. Tym pierwszym, być może, wystarczyłyby rysunki studyjne. Mnie na pewno nie wystarczą!

Wiedząc, że »forma rzeczywista« to suma »form sylwetowych«, a kompozycja to jedność złożona z „form głównych, pobocznych, szczegółów obu tych form i tła z jego szczegółami” (Witkiewicz 1974: 33), wiedząc, że odrzucenie reguł hierarchii układu wizualnego prowadzi do chaosu, muszę znaleźć odpowiedzi na następujące pytania: jak przygotować konstrukcję pod tak dużą rzeźbę? Jak sensownie narzucić glinę na ponad dwumetrową konstrukcję? Jak każdemu elementowi przypisać właściwy kształt, nadać mu właściwą wielkość i wyznaczyć położenie?

Wszystko musi być przemyślane. Nie wyobrażam sobie planowania, rzeźbiąc w dużej masie materiału, przerzucając z miejsca na miejsce kilogramy gliny. Muszę wcześniej przygotować model, który będę traktować jako punkt wyjścia. W innym przypadku cały proces twórczy przypominałby błędzenie po omacku — jakbym zawiązała sobie przepaskę na oczach, skazując się na zawodową ślepotę.

Duża rzeźba wymaga pracy w dwóch perspektywach pola widzenia. Pierwsza to tzw. perspektywa odejścia — widzenie całej rzeźby z pewnej odległości, druga wymierzona jest długością ręki. Bez wykonania projektu w skali istnieje duże ryzyko utraty spójności form podrzędnych z głównymi. Im większa rzeźba, tym trudniej kontrolować wizualne połączenie jej fragmentów oglądanych z bliska i z daleka. Bez wcześniejszego rozplanowania to rzeźbienie na ślepo. Mała forma pozwala jednocześnie kontrolować obydwie perspektywy



widzenia. Oczywiście nie twierdzę, że rola artysty kończy się na stworzeniu modelu, że od tej pory pomnikiem może zająć się rzemieślnik. Twierdzę jedynie, że znalezienie głównych założeń kompozycyjnych umożliwia zapanowanie nad całością dzieła.

Pojęcie czystej formy jest pojęciem granicznym, tzn., że nigdy żadne dzieło nie może być okazem absolutnie Czystej Formy, ponieważ jest dziełem danego rzeczywistego indywiduum, a nie tworem jakiegoś niewyobrażalnego, abstrakcyjnego ducha. Uczucie metafizyczne polaryzuje się w psychice danego osobnika i stwarza sobie Formę zindywidualizowaną, przy czym treści uczuciowe i wyobraźniowe przyjmują udział w jej powstawaniu i czynią ją w stworzonym już dziele nieczystą. [...] W świetle tego stwierdzenia, każde przedstawienie wizualne może jedynie dążyć do osiągnięcia Czystej Formy, zbliżając się do niej mniej lub bardziej. Nigdy nie będzie konstrukcją samą w sobie, od niczego niezależną (Witkiewicz 1974: 317).

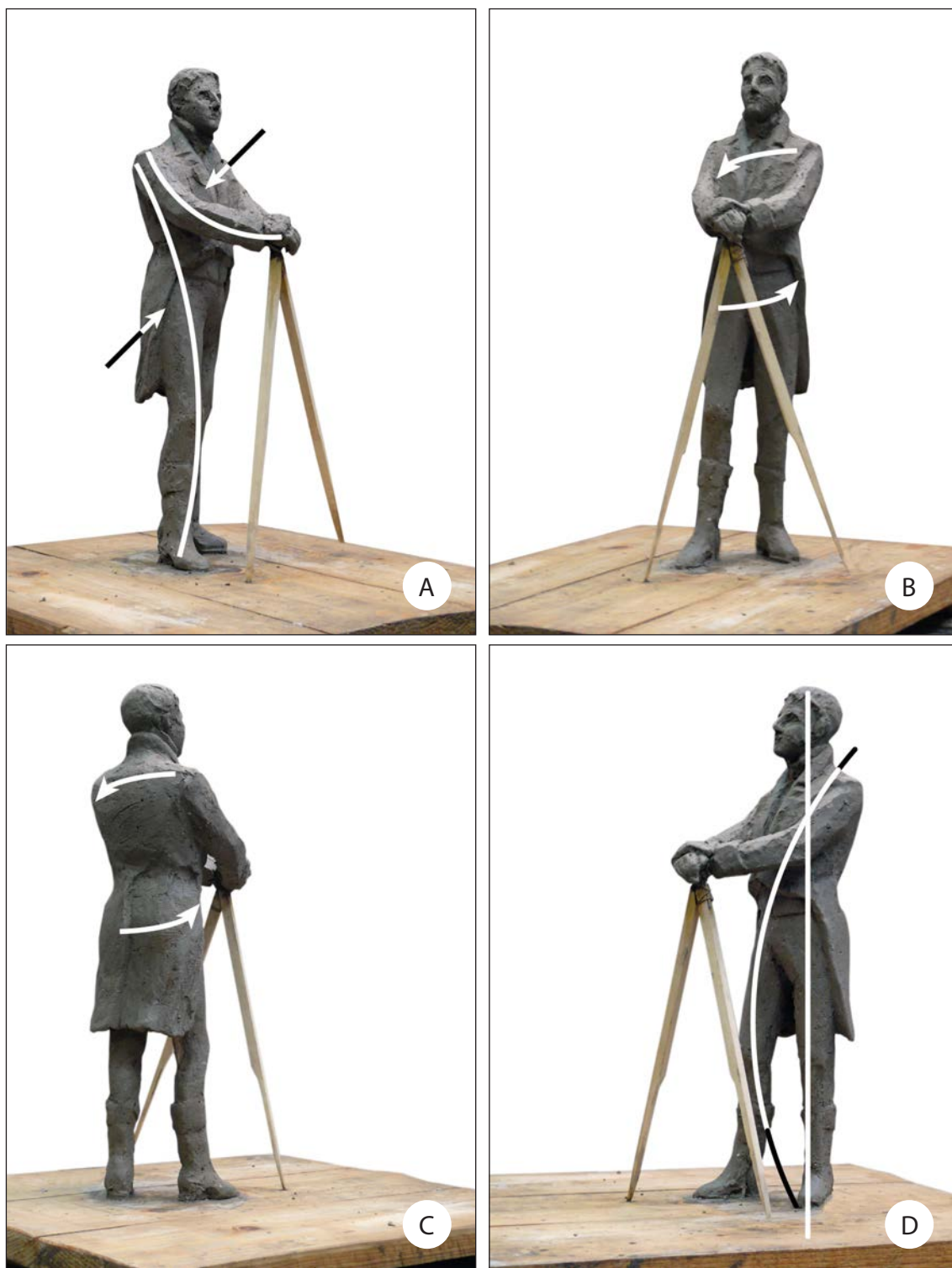
Pomnik nacechowany jest realizmem i wielością wyobrażeń. Nie stawia mnie to jednak w sytuacji człowieka zwolnionego od obowiązku podporządkowania się prawom łączenia elementów konstrukcyjnych w »jedność«. Szukając rozwiązań, stawiam się w roli twórcy, który zaciera przedmiotowość, widząc jedynie w swej pracy układy kompozycyjne. Twarz, noga i ręce stają się bryłami, płaszczyznami dążącymi do »Czystej Formy«. Zadanie to realizuję w trakcie narzucania gliny na konstrukcję oraz przy formowaniu brył, przed dokonaniem cech realizmu. Podstawową zasadą techniki rzeźbienia w glinie jest utrzymanie równego stopnia uformowania i uszczegółowienia pracy. Realizm to nakładka, która kieruje do właściwej interpretacji treści.

Fotografie umieszczone na ilustracji 10 w czterech ujęciach przedstawiają model pomnika Rajmunda Rembielińskiego wykonany w glinie. Na każdej z nich umieściłam strzałki pokazujące kierunki silni organizujących układ kompozycyjny poszczególnych form sylwetowych. Spośród nieskończonego wielu ujęć pomnika wybrałam, moim zdaniem, najbardziej charakterystyczne. Rysunek oznaczony jako 10A przedstawia postać w ujęciu trzy czwarte. Zaznaczone na nim linie kierunkowe pokazują rozłożenie głównych mas rzeźby.

Założyłam, że Rajmund Rembieliński ustawiony będzie w ujęciu statycznym. Jedyny element ruchu to skręcenie ciała wzdłuż osi pionowej. Strzałki na rysunku 10B i 10C ilustrują rozłożenie »silni linii kierunkowych« decydujących o zdynamizowaniu kompozycji. Wybrana przeze mnie poza kontrapostu nadaje się znakomicie do wprowadzenia dynamicznego klucza, którego działanie jest zatrzymane przez zewnętrzny obrys profilu rzeźby. Przy zachowaniu głównej zasady, czyli zachowaniu równowagi rozłożenia układu ciała. Zjawisko to objaśnia rysunek oznaczony jako 10D. Wyznaczona linia pionu utrzymuje postać w równowadze, linia łuku prowadzi przez skontrolowane w stosunku do prostej wygięcie tułowia oraz swobodnie ugiętą nogę.

Całość skonstrastowana jest z prostymi, symetrycznymi względem siebie liniami cyrkla. Symetrycznie ułożone są również ręce, swobodnie spoczywające na cyrklu. W postaci





Legenda:



Linie kierunkowe

II. 10. Model w glinie

Źródło: Opracowanie własne

zachowałam zasadę typową dla kontrapostu, pochylenia barków przeciwnego w stosunku do bioder.

W trakcie wykonywania szkicu rzeźbiarskiego „wyjęłam” z dłoni Rembielińskiego kapełusz. Po raz kolejny okazało się, że nie wszystko, co korzystnie wygląda na rysunku, nadaje się do przeniesienia w przestrzenny układ rzeźby.

Model pomnika to szkic, w którym rozplanowałam główne założenia formy. Jest punktem wyjścia, a nie miniaturką nadającą się do powiększania za pomocą pantografu. Na obie, małą i dużą, patrzymy z zupełnie innej perspektywy. Wymagają zastosowania innych skrótów przestrzennych. Dla przykładu, wysokie rzeźby przedstawiające postacie zawsze mają powiększone górne partie ciała — tak, by patrzącym z dołu zdawały się proporcjonalne.

Od pierwszego dnia, w którym dowiedziałam się, że mam wyrzeźbić Rajmunda Rembielińskiego, najważniejsze dla mnie było scharakteryzowanie jego osoby. Pragnąc ten cel osiągnąć, musiałam wyrobić w sobie osobisty stosunek do tej postaci, a co najważniejsze, mieć własne jej wyobrażenie. Jaki mógł być człowiek, który od podstaw zaplanował i stworzył miasto? Z dostępnych materiałów, z dokładnych opisów jego osiągnięć, nie dowiedziałam się niczego interesującego dla mnie (materiały przedstawiłam w aneksie *Wyjątki z życia Rajmunda Rembielińskiego*). Na to pytanie musiałam odpowiedzieć sobie sama. Rozpoczęłam od przeformułowania pytania. Nowe pytanie brzmiało: jak ja postrzegam Rajmunda Rembielińskiego? Czy jako masywnego, potężnego mężczyznę o ciężkich, kanciastych ruchach, czy szczupłego o lekkiej swobodnej postawie ciała? Wybrałam drugą odpowiedź, tworząc narrację semantyczną o człowieku młodym, twórczym, z pasją wykonującym swoje dzieło — dzieło konstruowania miasta od podstaw. Patrzyłam na Rembielińskiego poprzez jego pracę, poprzez to, co i ile zrobił. Widziałam go jako człowieka w ciągłym ruchu podejmującego decyzje. Takiego właśnie chciałam wyrzeźbić. Widziałam go idącego traktem Piotrkowskim, gdy Łódź była jeszcze małym miasteczkiem skupionym wokół jednego rynku. Wyobrażałam sobie, jak przystaje, rozgląda się, rozmyśla — to właśnie ta chwila była inspiracją do uchwycenia jego postaci. Nie wiem, czy Rembieliński, podobnie jak ja, szukał na ulicy Piotrkowskiej natchnienia. Nie zabiegam o odpowiedź na to pytanie. W pewnym sensie jest to pomnik ulicy Piotrkowskiej, tego, czym jest dla mnie.

Postać, jaką wykreowałam, to mężczyzna w sile wieku, elegancki, szczupły, energiczny. Uchwyciłam — zatrzymałam go w pozie kontrapostu. W pozie umożliwiającej mi pokazanie zatrzymanego ruchu człowieka, który przystanął tylko na chwilę. Wiemy, że w 1823 roku dopiero zainicjował pracę tworzenia Łodzi.

## Odlew gipsowy modelu w skali jeden do dziesięciu

Glina jest bardzo plastycznym materiałem. Ma tylko jedną wadę, jest nietrwała. Podchodząc do pracy, odrzucam modelinę oraz glinę ceramiczną. Przyznaję, że przypisana im właściwość trwałego zasychania jest pożądaną cechą. Ja jednak nie uznaję tego rodzaju materiału. Moim ulubionym materiałem jest glina tradycyjna — rzeźbiarska glina szamotowa. Jest to pewny materiał, układający się wedle mojej woli. Znajdujące się w niej drobinki szamotowe zabezpieczają rzeźbę przed przypadkową deformacją. Zdaję sobie sprawę, że wielu rzeźbiarzy nie podziela mojego poglądu. Być może należę do pokolenia używającego tradycyjnego materiału. Jednak jestem do niej przyzwyczajona, znam jej właściwości, które mi odpowiadają. Wiem, jak mocno uderzyć, nacisnąć, jak ją kształtować; jest mi posłuszna. Nowoczesna masa oferowana w sklepach dla artystów — tłusta, dobrze zasychająca, samoutwardzająca — obarczona jest, moim zdaniem, wadą. Swą strukturą przypomina gumę. Ma nieakceptowalną przeze mnie cechę — pamięć poprzedniego kształtu. O formie chcę decydować sama.

Rzeźba wykonana w glinie szamotowej wymaga utrwalenia. Niestety, nie można zdać się na technikę wypalania gliny, utraciłoby się wtedy zbyt wiele szczegółów, należy wykonać tzw. odlew gipsowy. Mimo że jest to proces niewymagający twórczego zaangażowania i można powierzyć go rzemieślnikom, wielu rzeźbiarzy wykonuje odlew samodzielnie.

Wykonanie modelu gipsowego składa się z trzech głównych etapów: przygotowania formy negatywu, właściwego odlewu gipsowego oraz »cyzelki« — ostatecznego wykończenia rzeźby.

Pierwszy etap, przygotowanie formy, rozpoczyna się odpowiednim podziałem rzeźby na części — tak, aby poszczególne kształtki gipsowe nadawały się do łatwego oddzielenia. Rysunek 11A przedstawia model przygotowany do narzucenia gipsu. Następnie, zgodnie z podziałami, metodą narzutu wykonuje się poszczególne elementy formy gipsowej (il. 11B). Po zakończeniu rzeźba pokryta jest warstwą gipsu poroździelanego przygotowanym wcześniej podziałem. Wykonując opisane czynności, trzeba zadbać, by kształtki formy negatywu ściśle przylegały do siebie. Procedura ta przebiega następująco: tam, gdzie utworzona została ścianka gipsowa, zdejmujemy podział, nie jest już potrzebny; tam, gdzie jeszcze jej nie ma, zostawiamy; postępujemy tak aż do wypełnienia wszystkich podziałów modelu.

Po zakończonej pracy przygotowaną formę pozostawiamy na jakiś czas, by gips porządnie związał. Następnie zdejmujemy z rzeźby poszczególne kształtki formy negatywowej. Czyścimy je i łączymy w większe kawałki. Formę negatywową modelu projektu pomnika Rembielińskiego prezentuje ilustracja 11D. Ostatnią czynnością, jaką musimy wykonać,



Il. 11. Zdejmowanie formy z modelu  
A. Podział rzeźby,  
B. Nakładanie formy,  
C. Gotowa forma,  
D. Części formy,  
E. Wypełnienie formy gipsem.  
Foto: Krzysztof Łuczak





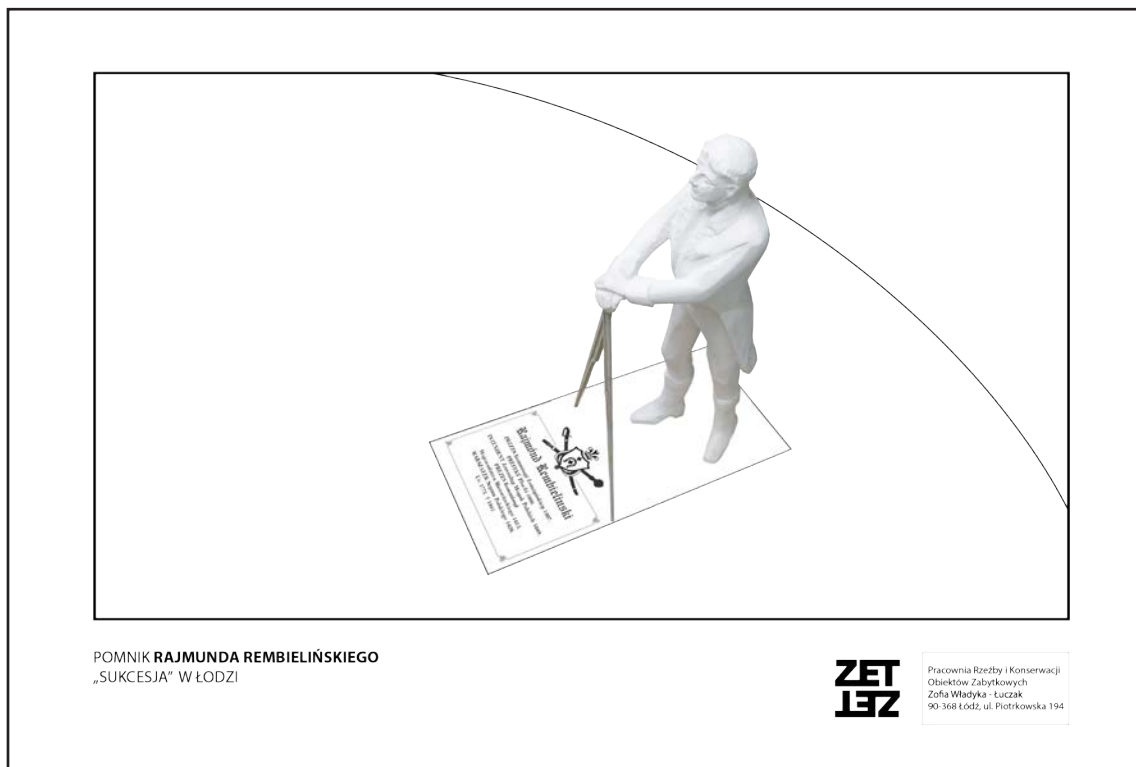
Il. 12. Model w gipsie  
Źródło: Opracowanie  
własne

jest pokrycie cienką warstwą smarówki (tłuszczem) wewnętrznej strony formy. Jeżeli tego nie zrobimy, możemy mieć kłopoty z oddzieleniem formy negatywu od rzeźby.

Dostępne są dwie metody uzyskania odlewu rzeźby z formy. Pierwsza polega na sklejeniu formy i zalaniu jej gipsem, druga — na odlaniu poszczególnych fragmentów rzeźby z kształtek formy i ich sklejeniu. Wybór metody zależy od kształtu lub wielkości rzeźby.

Model pomnika Rembielińskiego został odlany za pomocą technologii łączącej obie metody. Najpierw sklejono mniejsze kawałki w dwie formy (il. 11 D–E). Następnie do jednej z nich włożono konstrukcję wzmacniającą. Do tak przygotowanych form wlano gips. Po czasie wymaganym przez technologię wiązania gipsu wszystko razem zlepiono. Ostatnia czynność przy wykonaniu odlewu jest najbardziej emocjonująca. To odbijanie formy. Trzeba być skupionym i ostrożnym tak, by nie uszkodzić rzeźby. Jeżeli wcześniej wszystko zostało prawidłowo przygotowane, forma gipsowa dobrze podzielona, wystarczająco natłuszczona przed wlaniem gipsu, to nie powinno być niespodzianek. Forma powinna na skutek lekkich uderzeń dłuta odłączać się od rzeźby.

Trzeci i ostatni etap kończący pracę nad gipsową wersją modelu polega na cyzelowaniu, usuwaniu zbędnych nadlewów oraz na korekcie rzeźby. Najczęściej są to drobne, kosmetyczne poprawki. Ilustracja 12 przedstawia ukończony odlew gipsowy modelu w skali jeden do dziesięciu.



## II. 13. Projekt Pomnika Początków Miasta Łodzi

Źródło: Opracowanie własne

## Prezentacja projektu 11.09.2014

Rachunek sumienia nie wypadł korzystnie, prace nad projektem rzeźbiarskim trwały ponad miesiąc. Czas upływał nieubłaganie. Do spotkania, na którym miało dojść do ostatecznego zatwierdzenia projektu, zostało już kilka dni.

Do moich zadań należało przygotowanie opisu tablicy oraz przedstawienie planowanych założeń ustawienia pomnika. Projekt składał się z okładki, na której umieściłam fotografie modelu Rajmunda Rembielińskiego. Na pierwszej i drugiej planszy przedstawiłam wizualizację pomnika na tle budynku. Rysunek 13 ukazuje jedną z plansz. Wykreśliłam je na podstawie materiałów, które dostałam z biura architektonicznego Group-Arch z Wrocławia. Na trzeciej planszy zaprezentowałam widok pomnika z góry. Kolejne dwie poświęcone były tablicy informacyjno-pamiątkowej. Pierwsza zawiera projekt tablicy z wymiarami, druga — rzut z góry pomnika wraz z tablicą na płycie granitowej o wymiarach 120 × 200 cm.

Założyłam, że płyta granitowa ma być wycięta z tego samego bloku kamiennego co płyty przeznaczone do wyłożenia placu przed Sukcesją. W rysunkach nie mogłam dokładnie wskazać rodzaju granitu, jak i sposobu dopasowania płyty do placu, ponieważ nie miałam do czego się odnieść — projekt placu nie był jeszcze gotowy. Nie do mnie należały te





#### II. 14. Projekt tablicy

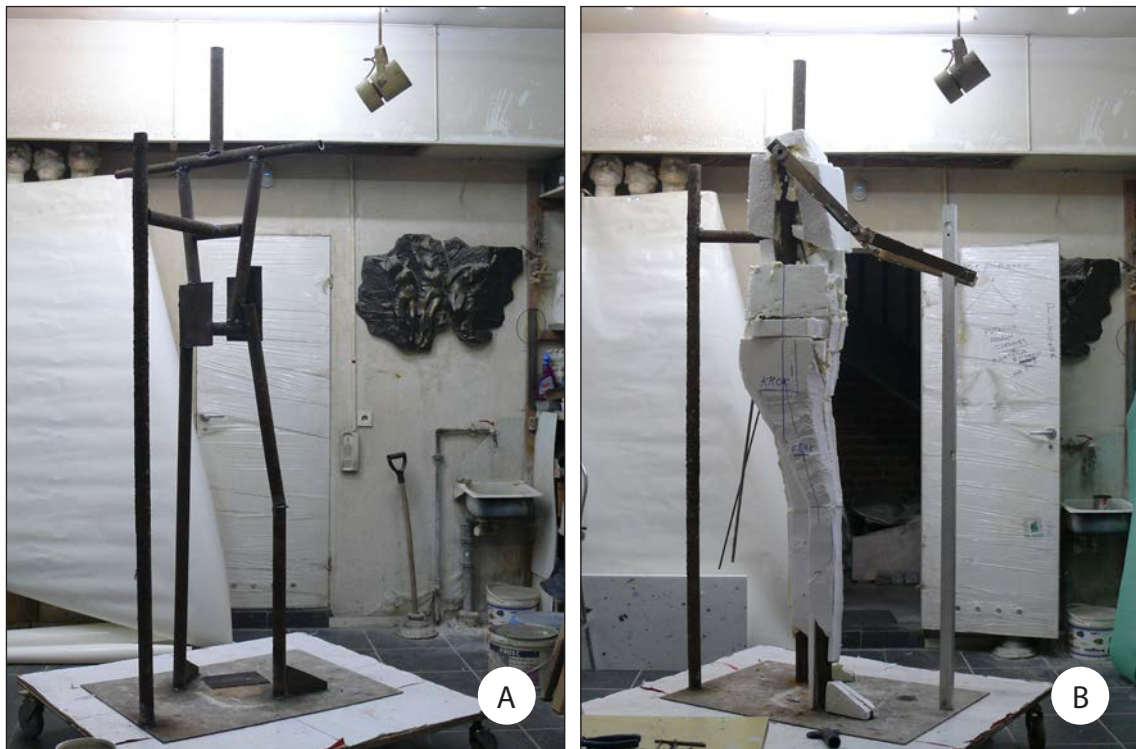
Źródło: Opracowanie własne

decyzje. Ja wyznaczyłam zorientowanie pomnika oraz planu Łodzi zgodnie z kierunkiem geograficznym — na północ. Nie były to precyzyjne założenia. Później kilkakrotnie modernizowałam projekt tablicy. Ostatecznie tekst został skrócony do formuły: „Rajmund Rembieliński, twórca przemysłowej Łodzi”. Ilustracja 14 przedstawia finalny projekt tablicy z herbem rodu Lubicz pod spodem, tekst zapisano majuskułą. Projektując, założyłam, że herb znajdzie się pomiędzy ramionami cyrkla.

Na szóstej planszy znajduje się projekt cyrkla oraz wizerunek *Orderu św. Stanisława*, którego Rembieliński był kawalerem. Na ostatniej planszy wskazałam miejsce położenia pomnika na placu oraz projekt fundamentu pod pomnik.

Wreszcie nadszedł 10 września 2014 roku, dzień zatwierdzenia projektu pomnika. Następnego dnia mogłam przystąpić do realizacji właściwej rzeźby — pomnika Rajmunda Rembielińskiego.

Prezentacja odbyła się w siedzibie Fabryki Sukcesu u prezesa Krzysztofa Apostolidisa. Do projektu nikt nie miał zastrzeżeń, mogliśmy z mężem rozpocząć prace nad przygotowaniem konstrukcji dla pomnikowej rzeźby.



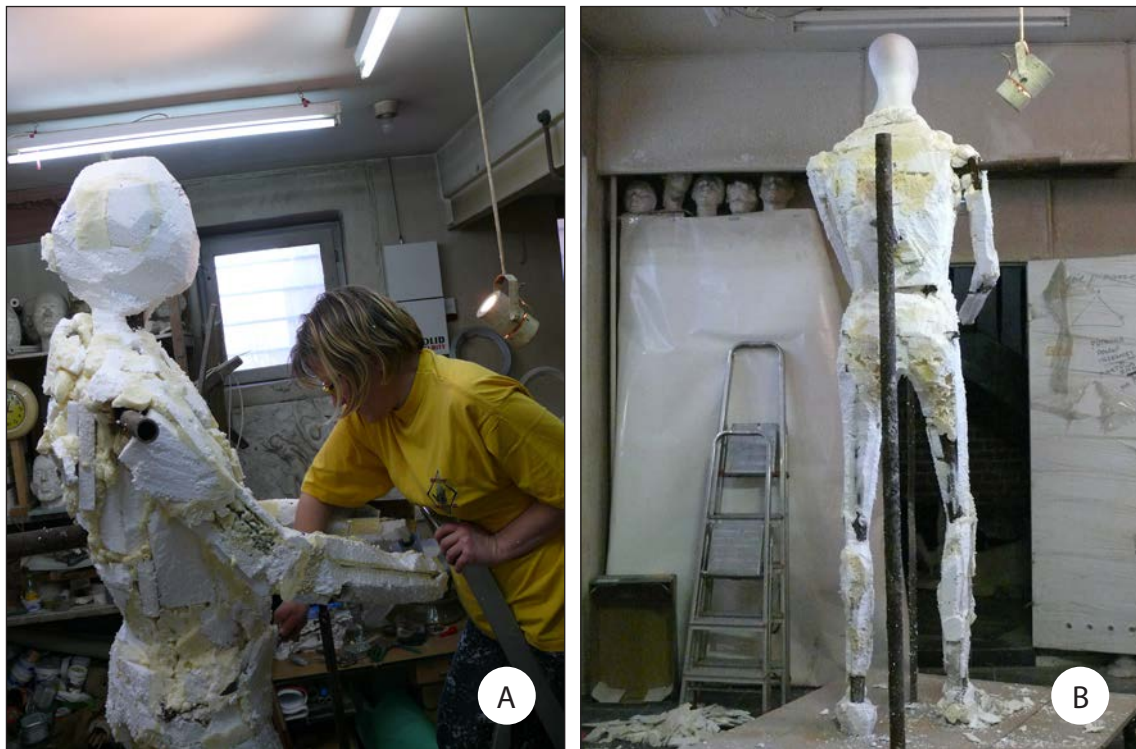
Il.15. Konstrukcja pod rzeźbę  
Foto. Krzysztof Łuczak

## Konstrukcja

Przygotowanie konstrukcji rzeźby postaci Rajmunda Rembienińskiego nie należało do mnie, zajmował się tym mój mąż. Dostał model, na podstawie którego rozliczył kształt i wielkość. Ja miałam chwilę wytchnienia.

25 stycznia 2015 roku studio było do mojej dyspozycji. Na kawalecie stała dwumetrowa metalowa konstrukcja (il. 15A) obłożona styropianem poklejonym pianką montażową (il. 15B). Całość zespolona była ze stalową płytą, którą przykręcono do obrotowego kawaletu. Stabilność konstrukcji zapewniała stalowa rura, do której mój mąż przyspawał szkielet rzeźby. Ręce naszykowane były osobno jako odrębne elementy. Byłam zadowolona z tego rozwiązania; wiedziałam, że nie będą mi przeszkadzały w trakcie rzeźbienia nóg i korpusu.

Z myślą o dobrym odejściu kawalet był ustawiony na początku studia — pomieszczenia rzeźbiarskiego. Z jednej strony miałam odejście od rzeźby na około dziesięć metrów, z drugiej następne tyle. Pierwotnie pracownia była wozownią. Kawalet ustawiony jest na wprost potężnych drewnianych drzwi — bramy wjazdowej, którą kiedyś wprowadzano powozy, a przez którą ja teraz oglądam rzeźby. Czy wolałabym większe pomieszczenie? Pewnie tak, ale za nic na świecie nie zamieniłabym tej pracowni na żadną inną. Jest to miejsce przesiąknięte tradycją pracy, różnymi wspomnieniami. Zapewne nie jest to racjonalne



II.16. Konstrukcja pod rzeźbę  
Foto. Krzysztof Łuczak

podejście. Dla mnie jednak ważne, ponieważ każde pytanie, które zadam sama sobie w pracowni, znajduje odpowiedź. Pozornie przecież zadane w pustkę, ale próżni w pracowni nie ma, przestrzeń wypełnia tradycja, w której pytania zamieniają się w odpowiedzi. Na ścianach wiszą płaskorzeźby i szkice rysunkowe, w każdym kącie stoją rzeźby służące jako inspiracja. W chwili, w której piszę te słowa, pomnik Rajmunda Rembielińskiego znajduje się na stronie tradycji pracowni.

Odejście od dzieła jest bardzo ważne. Im więcej przestrzeni wokół niego, tym wygodniej. Praca przy dużej rzeźbie polega na bezustannym podchodzeniu do niej i oddalaniu się. Rzeźbiarz musi być sprawny fizycznie. Przypominają mi się słowa ojca: „Rzeźba wypełnia całą istotę człowieczeństwa. Wymaga połączenia zdolności intelektualnych z wysiłkiem fizycznym”.

Wszystko było gotowe. Mogłam przystąpić do rzeźbienia. Moim pierwszym narzędziem był nóż, którym przycinałam nadmiar pianki. Nie postępowałam w sposób przypadkowy, dbałam o kształt konstrukcji. Na każdym etapie tworzenia, od samego początku należy równomiernie wprowadzać uszczegółowienie. Piankę do konstrukcji przykleja się, aby zmniejszyć ciężar rzeźby. Wymagana jest jednak taka sama dbałość o zachowanie kształtu, jak podczas kolejnych etapów rzeźbiarskiej pracy. Na styropian należy nałożyć metalową siatkę — tak, by glina nie zsuwała się po śliskiej powierzchni. W pracowni do tego celu

używamy tzw. siatki Leduchowskiego wykonanej z blachy cięto-ciągnionej. Najczęściej siatka ta jest wykorzystywana w budownictwie, służy jako wzmocnienie tynków cementowo-wapiennych oraz gipsowych. Jej właściwości, grubość, ciężar, elastyczność, pozwalają dostosować ją do dowolnego kształtu.

Ideą jest stworzenie konstrukcji odtwarzającej budowę człowieka, w której drewniane lub metalowe części są kopią szkieletu ludzkiego, pianka — mięśni, a glina staje się skórą lub tkaniną. Niestety, to ideał bardzo rzadko osiągalny. Budowa takiej konstrukcji zajęłaby bardzo dużo czasu. Tak przygotowanej konstrukcji jeszcze nie widziałam ani w swojej pracowni, ani u żadnego z kolegów rzeźbiarzy. Niedoskonałości konstrukcji przykrywa się gliną.

Ilustracje przedstawiają kolejno: metalowy stelaż w trakcie pracy (il. 16A) oraz dokumentację konstrukcji wypełnionej pianką o odpowiednio nadanym kształcie (il. 16B).

Od 25 stycznia 2015 roku mogłam przystąpić do »narzucania gliny«.

## Narzucanie gliny

Pod pojęciem »narzucania gliny« rzeźbiarze rozumieją nakładanie materiału na konstrukcję. To ważny etap powstania rzeźby. Teraz podejmuje się decyzje definiujące kształt rzeźby.

Pod pojęciem »narzucania gliny« nie kryje się mechaniczne nałożenie gliny, lecz twórcze kreowanie formy. Późniejsze wprowadzanie detali, dbałość o realistyczne szczegóły to nakładka. Twierdzę, opierając się na własnym doświadczeniu, że jest to etap, który wymaga najwięcej czasu i twórczego wysiłku.

Narzędzia, jakimi dysponuję, to wszelkiego rodzaju drewniane ubijaki, rzeźbiarskie noże ścinające czy tzw. uszka. Często są to po prostu odpowiednio przycięte drewniane deseczki lub powyginane pręty stalowe. Mój ulubiony zestaw prezentuje ilustracja 17. Mimo iż nie wyglądają imponująco — zwykłe deseczki, ubijaki i uszka — są zupełnie wystarczające. Na fotografii pominęłam jedno z ważniejszych narzędzi rzeźbiarskich, nie umieściłam dłoni, ale one nie wyróżniają się niczym szczególnym. Wszyscy dysponujemy tym narzędziem, jednakowo doskonałym.

Rzeźbiarze różnie pracują. Jedni nanoszą partiami ubitą już wcześniej glinę, szukając formy, cierpliwie nakładają obok siebie i na siebie niewielkie kuleczki. Inni nakładają jej nieco więcej, określając kształt uderzeniem ubijaków. Ja należę do drugiej grupy. Stosuję technikę, która pozwala mi pozostawić w materii rzeźbiarskiej ślad mojego gestu. Uważam, że za pomocą metody nakładania glinianych kuleczek nie uzyskałabym ekspresji, nie pokazałabym własnych przeżyć i odczuć. Interesuje mnie formalny wynik śladu gestu, który pozostawiam w stanie silnej koncentracji emocjonalnej.

Edward Nęcka w publikacji *Psychologia twórczości* pisze: »Wiele wskazuje na to, że emocje nie tylko wpływają na przebieg procesu twórczego, ale również stanowią jego istotną część





Il. 17. Narzędzia rzeźbiarskie  
Foto: Zofia Władyka-Łuczak

składową. Pełnią bowiem funkcje motywujące i pobudzające, a także quasi-poznawcze, polegające na sterowaniu procesem twórczym” (Nęcka 2001: 77). To niezwykle trafne spostrzeżenia. Zauważyłam, że bez zaangażowania emocjonalnego, tkwiąc w nijakości odczuć, nie umiem rzeźbić. Tracę ostrość postrzegania i kojarzenia. Jeżeli nie uda mi się wywołać stanu koncentracji, odchodzę od kawaletu.

Psychologia ustawia emocje na dwóch skrajnych płaszczyznach: umieszczając naprzeciw afekty pozytywne i negatywne. Nęcka, powołując się na badania Williama Gordona, dochodzi do wniosku, że pozytywne afekty, poprzez zdolność odrzucania negatywnych, redukują błędne rozwiązania.

Przytoczona przez Nęckę teoria, określana jako reakcja »hedoniczna«, występuje na pograniczu rozwiązania problemu lub w trakcie wytwarzania „istotnie ważnych »półproduktów« procesu twórczego (np. częściowego wglądu, przeformułowania problemu). Subiektywnie reakcja hedoniczna polega na »ciepłym uczuciu, że ma się rację«”. Nęcka (1987) uznał, że tego rodzaju afekt może tkwić u podłoża jednej ze strategii twórczego myślenia, zwanej strategią ukierunkowanej emocji. Emocja sterująca procesem twórczym może mieć znak pozytywny i negatywny (Nęcka 2001: 84).

Nie jestem psychologiem, jednak bliskie jest mi stwierdzenie przytoczone przez Nęcę za Schuldbergiem i Richardsem, że „twórczość jest emocjonalnie kosztowna [...]” (Schuldberg 1994). Płacimy przede wszystkim lękiem przed odrzuceniem, przed oceną, przed samotnością, przed niepowodzeniem. Niekiedy pojawia się lęk przed przekroczeniem granicy »normalności«, ponieważ proces twórczy może przynieść doświadczenia znacznie odbiegające od dotychczasowych sposobów percepcji rzeczywistości (Schuldberg 1994). Płacimy również częstymi i gwałtownymi zmianami nastroju, od stanów hipomaniakalnych do przygnębienia i zniechęcenia (Richards 1994)” (Nęcka 2001: 86).

Dla mnie negatywne afekty są narzędziem prowadzącym do celu, stałym elementem, codziennością. Każda rzeźba jest wyzwaniem wymagającym procesu poszukiwań, ciągłej negacji i akceptacji tego, co się zrobiło. Redukcja błędnych rozwiązań siłą rzeczy powiązana jest z odczuwaniem »afektów negatywnych«. Znane jest mi doskonale uczucie podwyższonej irytacji związane z pełną negacją własnej osoby. Zawsze jednak potrafię twórczo wykorzystać ten stan, jeszcze nigdy nie odeszłam wtedy od sztalugi czy kawaletu. Zawsze jest to droga do sukcesu. Odchodzę, gdy przeżywam emocjonalną pustkę i w tej pustce odczuwam klęskę. Twórczość jest emocjonalnie kosztowna, wymaga odwagi, zmierzenia się z własnymi słabościami, a przede wszystkim cierpliwości w oczekiwaniu na upragnione przyjscie odczucia autoakceptacji.

Pracę rozpoczynam od przygotowania gliny. Musi być odpowiednio wilgotna i mieścić się w dłoniach. Tak przygotowane partie materiału nakładam lub narzucam na konstrukcję i ubijam ubijakiem. Technika ta pozwala określać syntetyczny kształt formy. Zwykle przygotowuję gliniane kule nieco wcześniej. Nie lubię, gdy ich zabraknie. Rzeźbiąc, pracuję bardzo szybko, jakbym się lękała, że myśli uciekną. Nie boję się błyskawicznie podejmowanych decyzji, glina to materiał, który można formować w nieskończoność. Jeżeli jestem niezadowolona z podjętych działań, nanoszę poprawki.

Rzeźbę oglądamy z wielu stron. Każdy jej profil łączy się z innym konturem, przechodząc w drugi i kolejny. Ich układ tworzy niekończącą się mozaikę stykających się ze sobą płaszczyzn. Te płaszczyzny można wizualnie grupować lub oddzielać, można je dynamizować lub uspokajać, można wtapiać jedną w drugą lub oddzielać ostrym konturem. Możliwości jest nieskończenie wiele. Trzeba tylko wybrać właściwą. Utrzymane przeze mnie szybkie tempo pracy pozwala kontrolować kompozycyjno-formalny układ bryły. Ta praca wymaga dużego wysiłku fizycznego. Niemożliwe jest panowanie nad »formą rzeczywistą« z poziomu jednej perspektywy widzenia. Rzeźbiarze bez przerwy „chodzą” wokół rzeźby, nad którą właśnie pracują.

Ilustracja 18 przedstawia zaawansowanie pracy po pierwszym dniu spędzonym przy kawalectwie. Gлина została narzucona na konstrukcję. Wypełniony został korpus wraz z dolną partią rzeźby. Dla komfortu pracy od rzeźby odłączyłam ręce. Z przyczyn technicznych





Legenda:



Linie kierunkowe

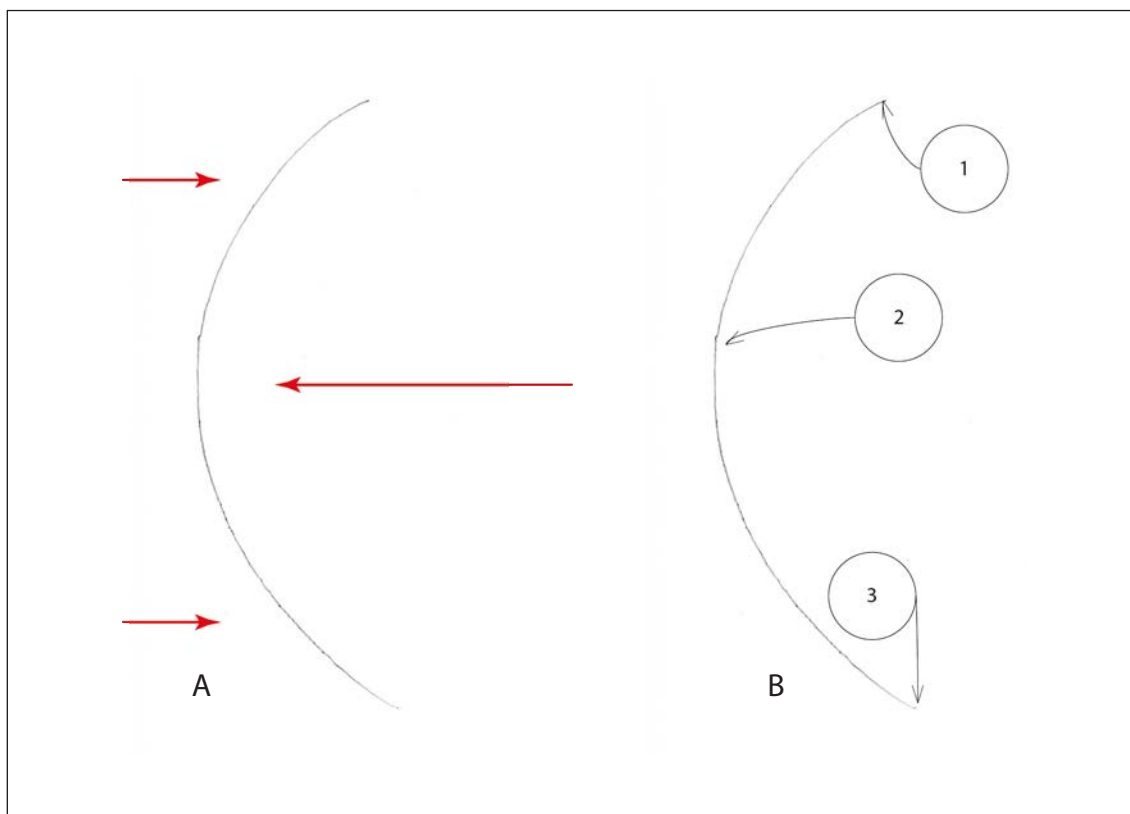
Il. 18. Narzucanie gliny

Foto: Krzysztof Łuczak

było to optymalne rozwiązanie gwarantujące łatwy dostęp do korpusu postaci. Na zabieg ten mogłam pozwolić sobie dzięki wykonanemu wcześniej przestrzennemu projektowi pomnika. Miałam przed sobą wzór, który był gwarantem zachowania kompozycyjnych założeń rzeźby.

Narzucając glinę, przez cały czas miałam na uwadze kształtowanie formy. Pilnowałam głównych kierunków formowanych płaszczyzn. Tego dnia najważniejsze dla mnie było, że znalazłam klucz kompozycyjny. Był to punkt odniesienia, do którego postanowiłam nawiązywać, tworząc kolejne partie rzeźby. Fotografie oznaczone jako 18A i 18B pokazują wspólny kierunek linii w różnych fragmentach rzeźby, względem którego zamierzałam budować dynamikę formy.

Witkiewicz, pisząc o działających »liniach kierunkowych«, których zadaniem jest deformacja linii czy figur, niejako musiał pogodzić się z niezgodnością ruchu ręki i wynikiem rysunkowo malarskim. O łuku przedstawionym na ilustracji 19A powiemy, że został zdeformowany na skutek jednokierunkowej dużej siły działającej na niego z prawej strony i dwóch mniejszych działających z lewej. Czy rzeczywiście tak jest? Czy tak powstała? Aby się o tym przekonać, wystarczy wykonać proste rysunkowe doświadczenie. Rysując linię łuku, należy zwrócić uwagę na zmienność układu ręki w trakcie rysowania. Ilustracja 19B przedstawia schemat narysowanej przeze mnie linii. Wyróżnić można trzy główne punkty ułożenia dłoni. Jeżeli



II. 19. Etapy rysowania linii

Źródło: Opracowanie własne

zakładamy, że zaczynamy rysować linię od góry, a za punkt odniesienia przyjmujemy paznokieć kciuka, to zauważymy, że w punkcie pierwszym jego koniuszek skierowany jest do góry, w punkcie drugim przekreślony zostaje o dziewięćdziesiąt stopni, a w punkcie trzecim — do dołu. W tym sensie rysunek, grafika czy obraz jest zaprezentowaniem rzeczywistości, a nie rzeczywistością. O zgodności możemy tu mówić tylko w odniesieniu do komunikacyjnej przestrzeni tworzenia i odbioru, a nie rzeczywistego procesu powstawania. W rzeźbie wykonywanej w glinie jest inaczej. Jeżeli deformuję, deformuję naprawdę, naciskam, ubijam, używam realnie istniejącej »siły kierunkowej«.

O prawdziwym rzeźbieniu mówię wtedy, gdy potrafię na tyle zaufać sobie, swojemu ciału, że uznaję je za najdoskonalsze narzędzie tworzenia. Wszystkie gesty, ruch ciała, zostają zanotowane w glinie. Pojawia się wtedy uczucie rozumienia przestrzeni pomiędzy mną i rzeźbą, odczuwania mocy linii kierunkowych, ich wzmocnień, słabnięć, napięć i rozluźnień. Rzeźba powstaje tylko wtedy, gdy nie zauważam procesu jej tworzenia, kiedy myśl ustępuje instynktowi. Nie twierdzę oczywiście, że w procesie twórczym wiedza i umiejętności są niepotrzebne. Wręcz przeciwnie. Wiedza i umiejętności to niezbędne elementy w pracy każdego artysty, tak ważne, że powinny być narzędziem w arsenale

warsztatu, a nie celem, do którego się dąży, którym chce się wykazać. Wirtuozeria to stan, w którym wiedza i umiejętności przechodzą ze strony świadomości w stronę intuicji.

Katarzyna Kobro i Władysław Strzemiński postrzegają rzeźbę jako rozgrywający się stosunek »przestrzeni wewnętrznej« do »przestrzeni zewnętrznej«, wpisujący się w prawo istnienia »ciągłości« i »nierozzerwalności«. Twierdzili: „Podstawowym prawem plastyki trójwymiarowej jest brak granic naturalnych. Rzeźba rozwija się w przestrzeni nieograniczonej [w odróżnieniu od obrazu, który zamknięty jest w granicach płótna]. Obraz nie powinien mieć żadnego związku z tym, co jest poza nim, stanowi świat zamknięty sam w sobie, odrębny, obojętny na otoczenie i budujący się według swoich własnych praw organicznych. Tej granicy z góry zakreślonej, tej granicy przyrodzonej rzeźba nie posiada” (Strzemiński, Sztabiński 2006: 53). Z prawem »wzajemności kształtów« ściśle powiązana jest cecha »czasoprzestrzenności«. „Wprowadzenie do dzieła sztuki trzeciego wymiaru, tzn. głębi, pociąga za sobą czasoprzestrzenność. Czasoprzestrzennością nazywamy zmienność tego dzieła sztuki przy oglądaniu go z rozmaitych stron. Każde przesunięcie oglądającego powoduje inny wygląd układu kształtów. Dzieło sztuki w ten sposób żyje nie tylko w przestrzeni, lecz również w czasie, gdyż ma znaczenie nie tylko układ kształtów sam przez się, lecz jednocześnie też kolejność, w jakiej się on objawia przy oglądaniu jego z rozmaitych stron” (Strzemiński 2006: 82).

Te prawa odbioru rzeźbiarskiego dzieła sztuki obowiązują wszystkie style i kierunki w całej historii tworzenia. Pomimo różnic między sztuką odrzucającą realizm, indywidualizm lub ekspresjonizm i sztuką hołdującą realizmowi, indywidualizmowi lub ekspresjonizmowi istnieje wspólny mianownik. Jest nim bezwzględne prawo zasad układów przestrzenno-kompozycyjnych. Rozumienie i przestrzeganie tego prawa nakazuje uznać etap określania kształtu rzeźby za najistotniejszy z całego procesu powstawania. Błędy popełnione w początkowej fazie zostają na zawsze. Nie przykryje się ich żadną, nawet najdoskonalszą realistycznie nakładką.

## Określanie formy

Wasył Kandyński wyróżnił dwa sposoby postrzegania i przeżywania wszelkich zjawisk: »zewnętrzny« i »wewnętrzny«. Pomiędzy obserwatorem i zjawiskiem postawił »niby-szybę« utrudniającą »nawiązanie bezpośredniego, wewnętrznego kontaktu” (Kandyński 1986: 12). Odsunięcie owej »niby-szyby« oznacza odrzucenie znaczeniowych pozorów sztuki przedmiotowej na rzecz dostrzegania »wewnętrznych aspektów« struktury dzieła sztuki. Rozgrywa się wówczas w nim »wewnętrzny« dialog sił, kierunków i napięć tkwiących w kompozycyjnych układach form. Aby poznać właściwą istotę dzieła sztuki, należy

badać jego poszczególne elementy artystyczne, wydzielić z niego podstawowe formy, by następnie poddać je szczegółowej analizie.

Kandyński był malarzem, zajmowały go »elementy podstawowe« organizujące płaską powierzchnię; punkt i linia (przy czym linia często zakresła płaszczyznę). Zaproponował rozpatrzenie zjawisk w trzech badawczych krokach. Pierwszy etap to: »staranna analiza poszczególnych zjawisk — izolowanie, [drugi to] badanie wzajemnego oddziaływania zjawisk na siebie — konfrontowanie, [trzeci to] wyciąganie wniosków ogólnych z obydwu wymienionych sposobów postępowania» (Kandyński 1986: 17). Jak sam przyznaje, w rozprawie *Punkt i linia a płaszczyzna* ograniczył się tylko do dwóch pierwszych zadań badawczych, trzecie pozostawiając w zawieszeniu. Brak opracowania teoretycznego ostatniej części to stworzone przez Kandyńskiego pole dla artystów. Twórcy, za każdym razem komponując dzieło, są zmuszeni łączyć ze sobą »tkwiące napięcia« w poszczególnych (odizolowanych) elementach w całość kompozycyjną.

Moim zdaniem każde dzieło sztuki jest wnikliwym wnioskowaniem z obydwu sposobów postępowania. Jeżeli »kompozycja nie jest niczym innym niż ściśle prawidłową organizacją żywych sił, zamkniętych wewnątrz elementów w postaci napięć» (Kandyński 1986: 98), to każde dzieło sztuki można rozumieć jako analityczne studium istniejących zjawisk zachodzących w ich poszczególnych elementach, jak również występujących między nimi współzależności. Każde przedstawienie jest odrębnym opracowaniem wizualnym. Podobnie jak uczymy się określać myśli słowem, tak możemy nauczyć się określać myśli za pomocą technik wizualnych.

Władysław Strzemiński mówił o »wzajemnym wpływie myśli na widzenie i widzenia na myśl. Myśl stawia pytania, na które ma odpowiedzieć widzenie. Widzenie daje zasób materiału obserwacyjnego — i ten zasób ulega sprawdzeniu i uogólnieniu w procesie opracowania myślowego» (Strzemiński 1974: 13). Zauważył on, że wraz ze zdobywaniem doświadczeń zwiększa się tzw. »świadomość wzrokowa« — umiejętność interpretacji tego, co biologicznie zapisane na siatkówce oka. Jako przykład podał »zawodową sprawność wzrokową. Oko doświadczonego włókniarza dostrzeże dziesięciokrotnie więcej braków tkaniny niż tak samo sprawne (w znaczeniu biologicznym) oko człowieka innego zawodu» (Strzemiński 1974: 15).

\*\*\*

Czy rzeźbiarz może korzystać z doświadczeń malarza?

Ja korzystam. Niezależnie od tego, w jakiej materii pracujemy, czy kształtujemy przestrzenną formę, czy zostawiamy ślady narzędzia na płaskiej powierzchni, zawsze tworzymy punkty, linie, płaszczyzny. Kandyński działania sił i napięć rozgrywających się w punktach i liniach wyjaśnił na przykładach rysunkowo-malarskich. Przyznał jednak, że podobne

zależności występują w otaczającej nas naturze oraz we wszystkich dziedzinach sztuk. Rzeźbie nie poświęcił zbyt wiele miejsca, twierdząc: „W rzeźbie i architekturze punkt jest wierzchołkiem kąta przestrzennego, a więc i zarodkiem, z którego te płaszczyzny powstają. Dają się z niego wyprowadzić i do niego wprowadzić” (Kandyński 1986: 38), natomiast o liniach pisał: „Nie trzeba zbyt długo dowodzić roli i znaczenia linii w kompozycjach rzeźbiarskich i architektonicznych — jakiegokolwiek rozbudowanie formy w przestrzeni jest równoznaczne z rozbudowaniem formy linearnej” (Kandyński 1986: 107).

Nadawanie rzeźbie formy jest niczym innym jak poszukiwaniem układów kompozycyjnych, wydobywaniem punktów, linii i płaszczyzn. Na podstawie własnych prac mogę wyróżnić dwie podstawowe grupy punktów i linii: strukturalne i zewnętrzne. Strukturalne wynikają z bryły rzeźby; powstają na styku płaszczyzn oraz rysują jej profil. Strukturalnymi liniami nazywam również te, które nie są widoczne w rzeźbie jako linie, lecz tworzą siatkę kompozycyjną, wyznaczoną przez główne optyczne kierunki rozłożenia ciężaru bryły. Zewnętrzne punkty i linie to te nakładane na rzeźbę i niepowiązane z jej strukturą. Są rysunkiem na powierzchni rzeźby, często pełnią funkcję wyłącznie dekoracyjną. Wykonuje się je na samym końcu prac rzeźbiarskich.

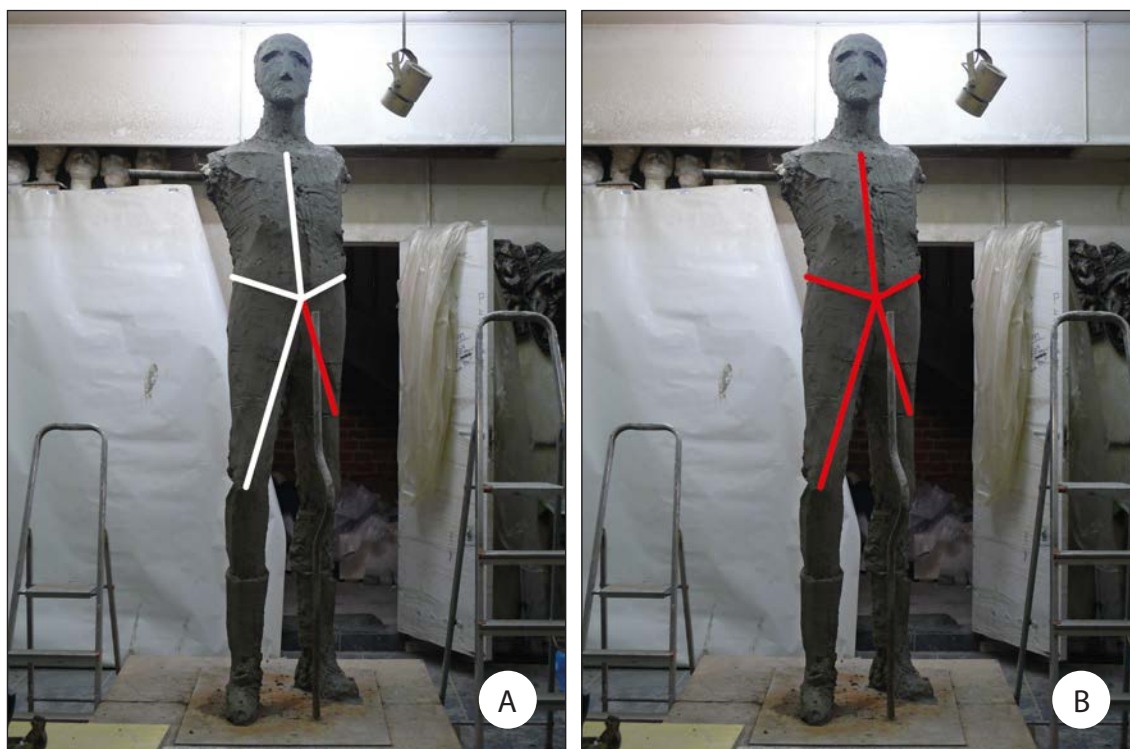
Opisując poprzedni etap narzucania gliny, odwoływałam się do pierwszych poszukiwań punktów, linii i płaszczyzn strukturalnych w rzeźbionej przeze mnie figurze. Wskazany fragment (il. 18A i 18B) miał być odniesieniem do dalszych poszukiwań. Rozumiałam go jako klucz pomocniczy, który miał prawo ustąpić miejsca bardziej znaczącym, odnalezionym w toku dalszych prac.

Ilustracja 20A przedstawia rozłożenie podstawowych linii strukturalnych. Czerwonym kolorem zaznaczyłam tę będącą inspiracyjnym punktem wyjścia, względem której przeprowadziłam kolejne, zaznaczone na białym. Ilustracja 20B przedstawia te same linie, zaznaczone tylko kolorem czerwonym, po to, by pokazać ich jednakowy wkład do budowy kompozycji bryły postaci.

Omawiane linie są liniami strukturalnymi wyznaczającymi budowę kompozycyjną rzeźby. Każda z nich łączy się ze sobą w jednym punkcie. O każdej można powiedzieć, że tworzy linię łamaną z linią leżącą w najbliższym położeniu, tworząc z nią trójkątny układ.

Wasył Kandyński o linii łamanej pisał, że ma tendencje do budowania płaszczyzny. Utworzony kształt jest zdeterminowany przez siłę i kierunek sił działających na poszczególne jego elementy składowe. W przypadku płaszczyzny zarysowanej przez kąt prosty mamy do czynienia z parą linii o równoważących się siłach przeciwnych. Pionowej dynamicznej o gorącej temperaturze oraz poziomej pasywno-chłodnej. Odchylenie boków trójkąta od pierwotnego położenia prowadzi do zmiany dynamiki płaszczyzny. Im ramiona są bardziej rozwarte, tym płaszczyzna jest stateczniejsza, im ramiona są ustawione bliżej siebie, tym płaszczyzna zyskuje na mocy i dynamice.





Legenda:



Strukturalne linie siatki kompozycyjnej

Il. 20. Podstawowe założenia kompozycyjne

Źródło: Opracowanie własne

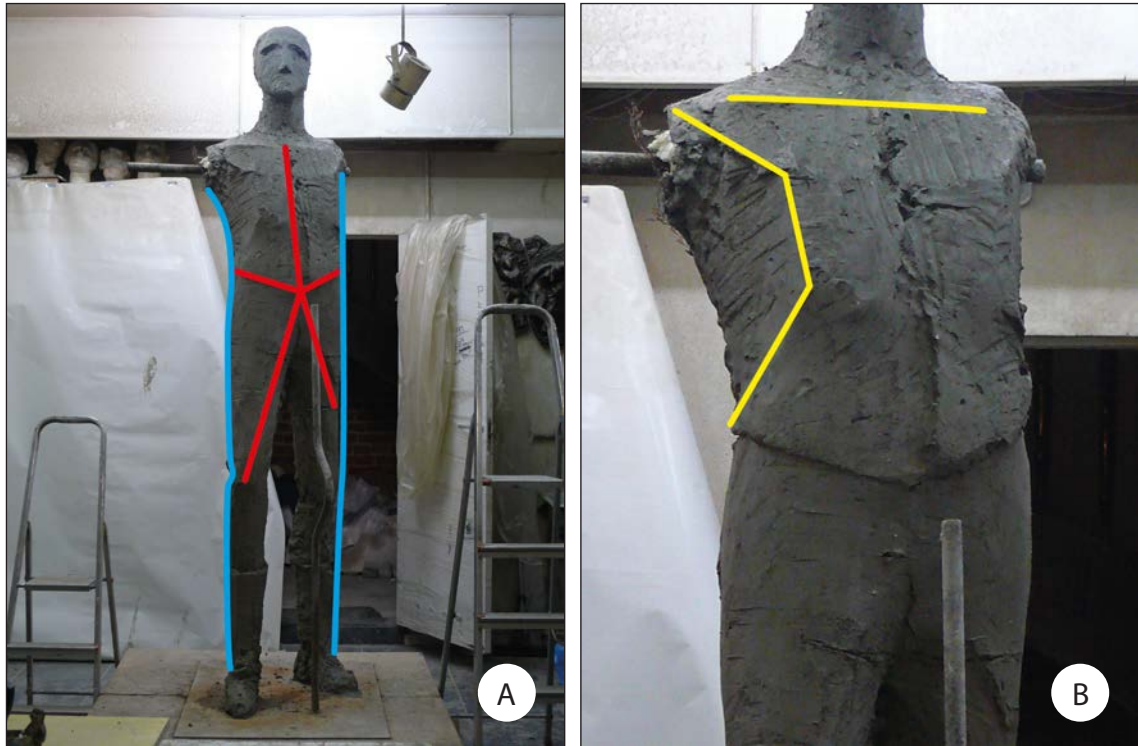
Zastosowany przeze mnie podział kompozycyjnej siatki strukturalnej opierał się o trójkąty ostre, tworzące dynamiczne płaszczyzny. Ich koncentryczne położenie pozwoliło przyhamować działanie sił w poszczególnych trójkątach. Jednocześnie nie wyznaczało jakiegokolwiek szczególnej roli żadnemu z nich. Drugą bardzo ważną właściwością tego typu budowy kompozycji jest przypisana trójkątnym formom cecha otwartości oraz łatwość, z jaką łączą się z innymi kształtami.

Drugi rodzaj linii strukturalnych, które zarysowałam w rzeźbie na początkowym etapie pracy, to linie wytyczające jej profil. Na ilustracji 21A kolorem niebieskim zaznaczone są dwa główne obrysy linii profilowych. Rola, jaką pełnią w stosunku do linii wyznaczających kompozycję, jest dobrze widoczna. Poprzez zamknięcie trójkątnych form w płaszczyzny dynamizm linii został wyciszony. Sylwetka postaci nabrała smukłości.

W trakcie początkowej fazy nadawania formy wyznaczałam pierwsze linie strukturalne budujące przestrzenność. Na rysunku 21B są one zaznaczone żółtym kolorem. Wybrałam te, które miały dla mnie największe znaczenie. Pokazany na fotografii fragment rzeźby ilustruje linie styku płaszczyzn wyznaczających bryłę klatki piersiowej.

Pierwsze decyzje o formie rzeźby dotyczą głównych założeń kompozycyjnych. Należy je traktować jako wstępne opracowanie, pomocne w dalszych pracach nad poszukiwaniem





Legenda:

- Strukturalne linie siatki kompozycyjnej
- Strukturalne linie profilowe
- Strukturalne linie styku płaszczyzn

## Il. 21. Podstawowe założenia kompozycyjne

Źródło: Opracowanie własne

ostatecznego klucza układu kompozycyjnego. Do właściwych rozwiązań dochodzi się w dalszym toku pracy.

## Model — poznanie rzeczywistości

Figuratywna rzeźba jest odzwierciedleniem rzeczywistości. Nie chodzi jednak o to, by ją kopiować. Rzeczywistość inspiruje. Wiedziałam o tym dobrze, zapraszając do pracowni modela, którego ubrałam w strój mężczyzny lat dwudziestych dziewiętnastego wieku.

O inspiracji decyduje chwila. Nieuchwytny moment magicznego porozumienia pomiędzy artystą i formą. Energia przeżywania tej chwili kierowana jest na dzieło, któremu służy. Być może dlatego tak trudno ją uchwycić. Wiem, że udało mi się wydobyć ruch sylwetki, przenieść naturalność układu ciała. To był przełomowy dzień, a jednak nie pamiętam, jak to się stało. Z mojego punktu widzenia to nieistotne. Za każdym razem przeżywam tę chwilę od nowa. Nie można nauczyć się przeżywania, natomiast można tworzyć sytuacje ją prowokujące. Obserwacja rzeczywistości — tak najkrócej określam swoją metodę wywoływania inspiracji. Chwila olśnienia przychodzi sama. Nie wolno jej zlekceważyć.

Wszystko już było gotowe, podest, na którym miał stanąć model, cyrkiel zrobiony z drewna.

Pozować zgodził się Ryszard Kobza. W środowisku łodzian znany jako miłośnik historii naszego miasta. Pozowanie to ciężka praca. Nieruchome stanie przez kilka godzin nie jest łatwe. Prosząc Ryszarda, kierowałam się dwoma przesłankami: jego wyglądem fizycznym, sprawnością i gotowością współpracy. Spełniał moje kryteria: jest przystojnym i postawnym mężczyzną. Był na tyle ciekawy zdarzeń dotyczących miasta, że mimo spodziewanego wysiłku przyszedł do pracowni i zdecydował się pozować.

Czekałam, stojąc obok kawaletu. Wreszcie usłyszałam kroki na schodach. Wszedł. Poprosiłam, by stanął na podeście. Wy tłumaczyłam jak. Niełatwo przyjąć pozę, by wyglądać naturalnie. Na początku Ryszard był sobą, a nie Rembielińskim. Postanowiłam, że trzeba zmienić otoczenie. To czasem pomaga. Chciałam, żeby Ryszard, spacerując po podwórku, oswajał się z kostiumem, co pozwoli mu wczuć się w postać, ale wciąż nie potrafiliśmy zacząć współpracy. Sytuacja była zupełnie niezależna ode mnie. W końcu przypadkiem zaczęliśmy rozmawiać o jego pasji, o fascynacji walkami Wschodu. Poprosiłam, by zaprezentował mi podstawowe techniki przyjmowanych pozycji. I wtedy nastąpił przełom. Ryszard rozluźnił się i nieświadomie przyjął właściwą pozę. Teraz mógł skupić się na tym, co doskonale znał, wyzbywając się balastu skrępowania. Wróciliśmy do pracowni, każdy na swoje miejsce.

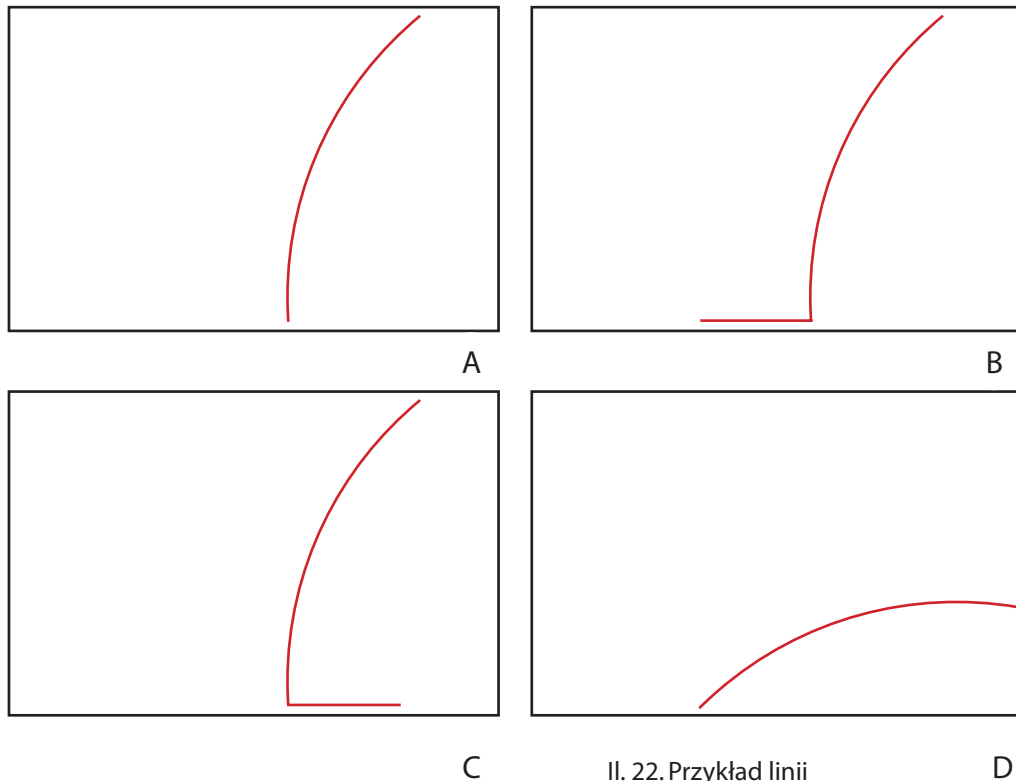
Prawidłowe ustawienie modelu wymaga wyznaczenia osi obserwacyjnej. Rzeźba i model winny być ustawione na wprost oczu rzeźbiarza, tak by oba profile pokrywały się ze sobą. Dla komfortu pracy rzeźbę oraz pozującą osobę ustawia się na podestach obrotowych, tzw. kawaletach.

Porównanie dwóch rzeczywistości, inspirującej i interpretowanej, to chyba najprostsza definicja pracy rzeźbiarza z modelem. Nie chodzi tu o prosty podział na rzeźbę, jako interpretowaną rzeczywistość, oraz na modela, jako rzeczywistość inspirującą. Rzeźba, będąc przedmiotem nacechowanym podmiotowością interpretacyjną, pełni jednocześnie rolę inicjatora inspiracji. Zadanie rzeźbiarza polega na ciągłej obserwacji rzeczywistości, na odnajdywaniu i wskazywaniu punktów narracji inspirująco-interpretacyjnych i właściwym ich zestawieniu.

Z mojego punktu widzenia rzeczywistość interpretowana istnieje w chwili tworzenia. Wraz z powstaniem zamienia się w rzeczywistość inspirującą.

Zaobserwowany przebieg linii na modelu jest rzeczywistością inspirującą, przeniesienie jej w inną przestrzeń staje się aktem interpretatorskim. Pozostawienie jej w kontekście rzeźby stwarza nową inspirującą rzeczywistość.

O linii narysowanej na ilustracji 22A powiemy, że dzieli płaszczyznę na dwie części. Sytuacja ulegnie zmianie, gdy dostawimy do niej kolejną kreskę. Tak, jak jest to pokazane na ilustracjach 22B i 22C. Skierowanie dynamiki linii w innym kierunku przyhamowuje



Il. 22. Przykład linii

Źródło: Opracowanie własne

siłę jej uderzenia w krawędź płaszczyzny. Energia jej działania koncentruje się w nowych miejscach. Analizując przykład (il. 22B), zauważamy kierunek oddziaływania siły wzrastającej od prawego dolnego rogu w stronę wewnętrznego łuku. Rozłożenie sił w kolejnym przykładzie (il. 22C) przebiega zupełnie inaczej. Linia kierunkowa zarysowuje kształt linii po zewnętrznym obrysie, łagodząc jej sprężystość. W konsekwencji w pierwszym przykładzie odbieramy zewnętrzny zarys łuku, a w drugim — wewnętrzny. W obu przypadkach płaszczyzna traci na znaczeniu, nie jest już tak istotna jak w grafice na ilustracji 22A.

Podany przykład, prosty i oczywisty, stanowi próbę wytłumaczenia występujących zależności pomiędzy umieszczanymi liniami w przestrzeniach rysunku oraz rzeźby. Linie budują zależności, zakreślają płaszczyzny lub je dzielą. To właśnie tu tkwi ich istota. Niemożliwe jest, by w dowolnej technice przekazu wizualnego zaprezentować tylko jedną linię. Postawiona na płaszczyźnie będzie zawsze piątą linią, ukształtowana w rzeźbie — zawsze kolejną.

Kontekst, bo o nim tu mowa, nakazuje jej działanie. Jakie? Zawsze inne, zawsze zależne od wystąpienia. Zdawałoby się, że linia na czwartym rysunku powinna być widzowi doskonale znana, to już jej kolejne wystąpienie. Osadzona w innym kontekście płaszczyzny zmienia jednak swoją dynamikę. W pierwszym przykładzie jest elementem stabilnie osadzonym na płaszczyźnie. W ostatnim wydostaje się poza obszar płaszczyzny, na której jest narysowana (il. 22D).



Il. 23. Stan rzeźby z dnia  
1 maja 2015 r.  
Źródło: Opracowanie własne

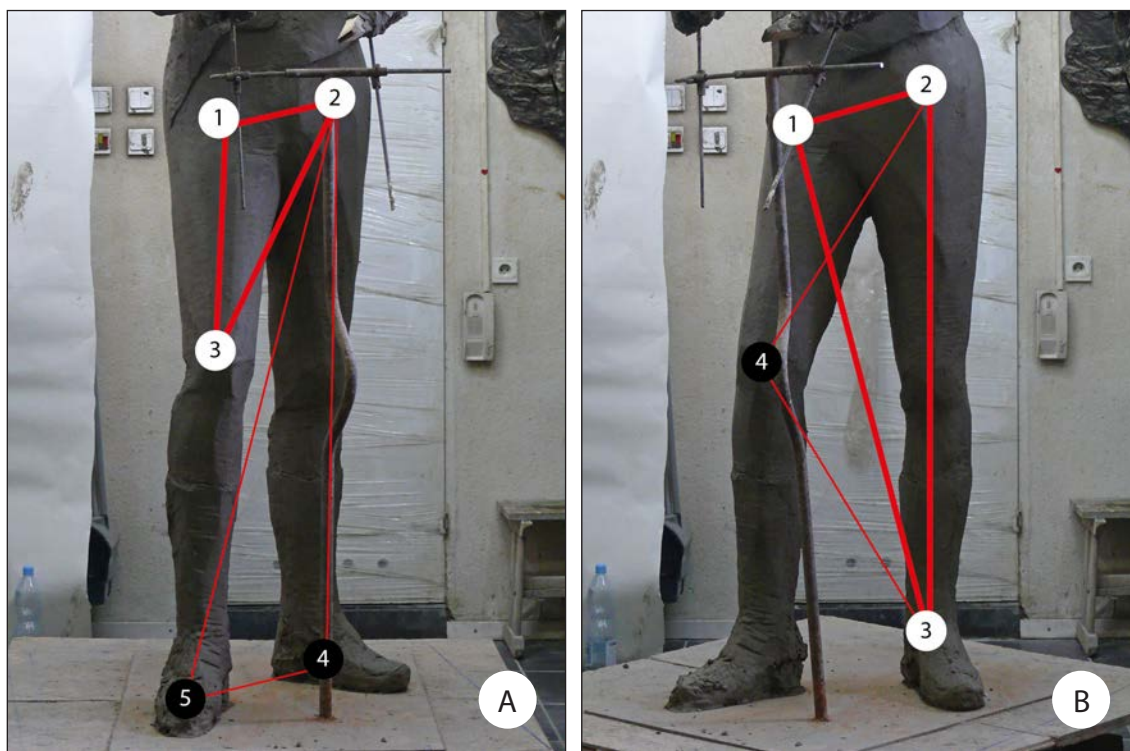
Tworzenie linii oraz wynikających z nich płaszczyzn, budowa kontekstu dla istniejących i nowych elementów rzeźby, stało się teraz moim najbliższym zadaniem. Ilustracja 23 przedstawia rzeźbę Rajmunda Rembielińskiego w dniu, w którym rozpoczęłam pracę, mając przed sobą nie tylko rzeźbę, ale i modela.

## Autorska korekta

Pracuję szybko, szybko podejmuję decyzje rzeźbiarskie. Potrzebuję jednak co jakiś czas chwili refleksji. Sprawdzenia, czy praca idzie w dobrym kierunku. Są to chwile, w których dokonuję autorskiej korekty. Wizyta modela stała się dobrą okazją do przyjrzenia się dotychczasowemu postępowi pracy.

Stwierdziłam wówczas, że przede wszystkim nierówno prowadziłam profil rzeźby. Jej dolna część była prawie skończona, ale górna — zaledwie naszkicowana. Nie mogłam nawet powiedzieć, że znalazłam odpowiedni kształt torsu. Źle osadziłam szyję oraz głowę. Nie wyrzeźbiłam jeszcze rąk. W górnej partii rzeźby panował wizualny bałagan. Profilowe linie torsu, szyi, głowy oraz rąk były rozedrgane i rozproszone. Nie sprecyzowałam linii





- Legenda:
- 1 — Strukturalne linie dominujące siatki kompozycyjnej
  - 1 — Strukturalne linie dopełniające siatki kompozycyjnej

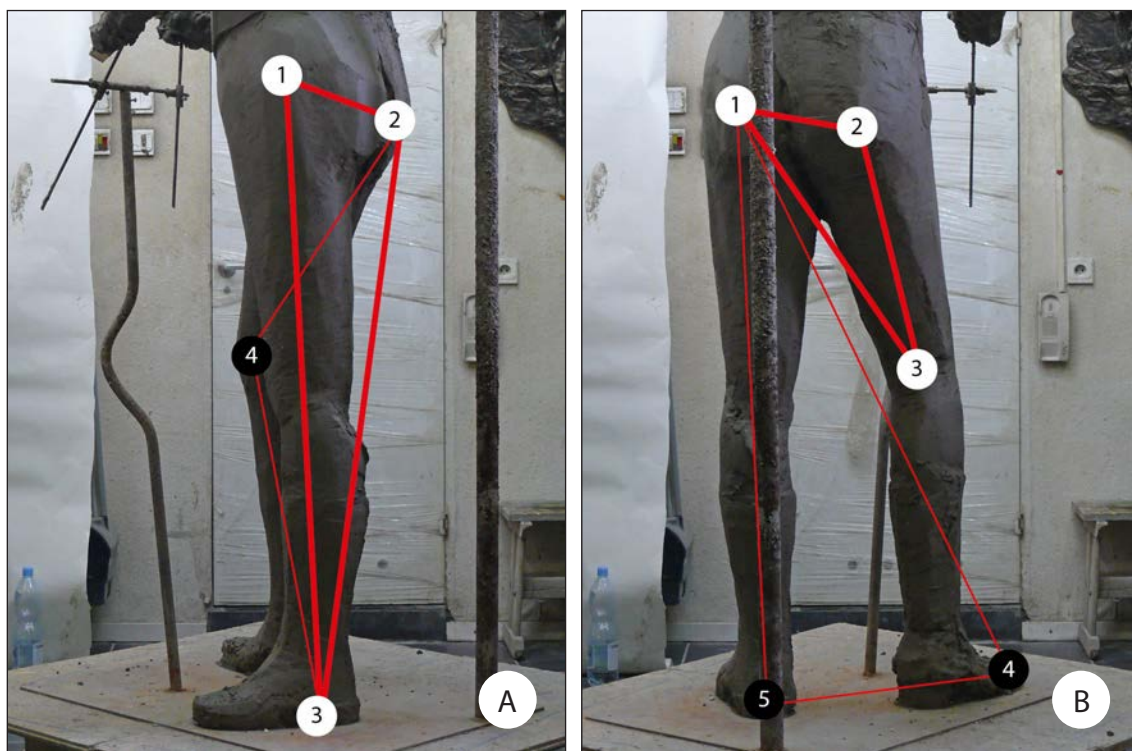
Il. 24. Strukturalna siatka kompozycyjna  
Źródło: Opracowanie własne

siatki kompozycyjnej. Widz nie wiedział, jak ma odczytać formę. Wzrok nie zatrzymywał się na niczym przez dłuższą chwilę, błędząc jedynie po wyznaczonej przestrzeni.

Ilustracje 24 oraz 25 przedstawiają cztery fotografie fragmentu rzeźby ze zdefiniowanymi liniami strukturalnymi. Wyznaczyłam linie siatki kompozycyjnej, linie styku płaszczyzn. Widać również linie profilu rzeźby. W zaprezentowanych przykładach wzrok nie błądzi, widz wie, na co i w jakiej kolejności ma patrzeć.

Strukturalna kompozycyjna siatka rzeźby opiera się na ukośnej linii wyznaczającej biodra, linii, od której widz powinien rozpocząć ogląd rzeźby. Znajduje się ona pomiędzy punktami opisanymi cyframi: jeden oraz dwa. Każdy z profili posiada dwie siatki kompozycyjne: główną (dominującą) oraz dopełniającą, przy czym niektóre punkty wykorzystałam do budowy obydwu siatek. Celem tworzenia siatek kompozycyjnych jest narzucenie kolejności postrzegania wskazanych elementów rzeźby. Jej zadaniem jest utrzymanie narracji wizualnej, prowadzącej od punktu do punktu, zmuszając widza do utrzymania uwagi na liniach strukturalnych wyznaczonych pomiędzy punktami.

Na fotografii 24A dominującą strukturą siatki kompozycyjnej są linie wskazane przez punkty: pierwszy, drugi i trzeci. Siatkę drugiego rzędu tworzą punkty: drugi, czwarty i piąty.



- Legenda:
- ① — Strukturalne linie dominujące siatki kompozycyjnej
  - ① — Strukturalne linie dopełniające siatki kompozycyjnej

## Il. 25. Strukturalna siatka kompozycyjna

Źródło: Opracowanie własne

Kompozycja jest w taki sposób wyważona, by widz na tym etapie w pierwszej kolejności zwrócił uwagę na dynamiczny układ bioder oraz mocno osadzoną nogę utrzymującą wizualny ciężar rzeźby. Ręk przecież jeszcze nie było.

W rzeźbie przedstawionej na ilustracji 24B miejscem, na które widz ma zwrócić uwagę, jest obszar zakresłony przez punkty desygnowane liczbami: jeden, dwa, trzy. Siatkę dopełniającą wyznaczają dwa punkty wiodące — oznaczone cyframi: dwa, trzy, oraz jednym punktem drugiego rzędu oznaczonym cyfrą cztery.

Ilustracja 25A prezentuje układ siatki kompozycyjnej rzeźby sfotografowanej z tyłu, w ujęciu trzy czwarte. W zaprezentowanym przykładzie o przebiegu podstawowej dominującej siatki kompozycyjnej decydują punkty: jeden, dwa oraz trzy. Siatka kompozycyjna stanowi konstrukcję utrzymującą równowagę postaci. W tym układzie dopełniająca siatka jest mało czytelna, połączona punktami zapożyczonymi od dominującej (dwa oraz trzy) wnosi niewiele nowego do konstrukcji rzeźby.

Ostatnia fotografia (il. 25B) to ujęcie rzeźby z tyłu. Porównując ze sobą obie siatki, dominującą o powierzchni wyznaczonej punktami: jeden, dwa, trzy, oraz dopełniającą, wyznaczoną przez punkty: jeden, cztery, pięć, zauważamy ich równorzędny wkład w budowę



kształtu rzeźby. O wyodrębnieniu opisywanych siatek decyduje tkwiąca w nich dynamika. Za dynamikę profilu rzeźby odpowiedzialna jest siatka dominująca. Decyduje o tym kształt i układ trójkąta siatki kompozycyjnej.

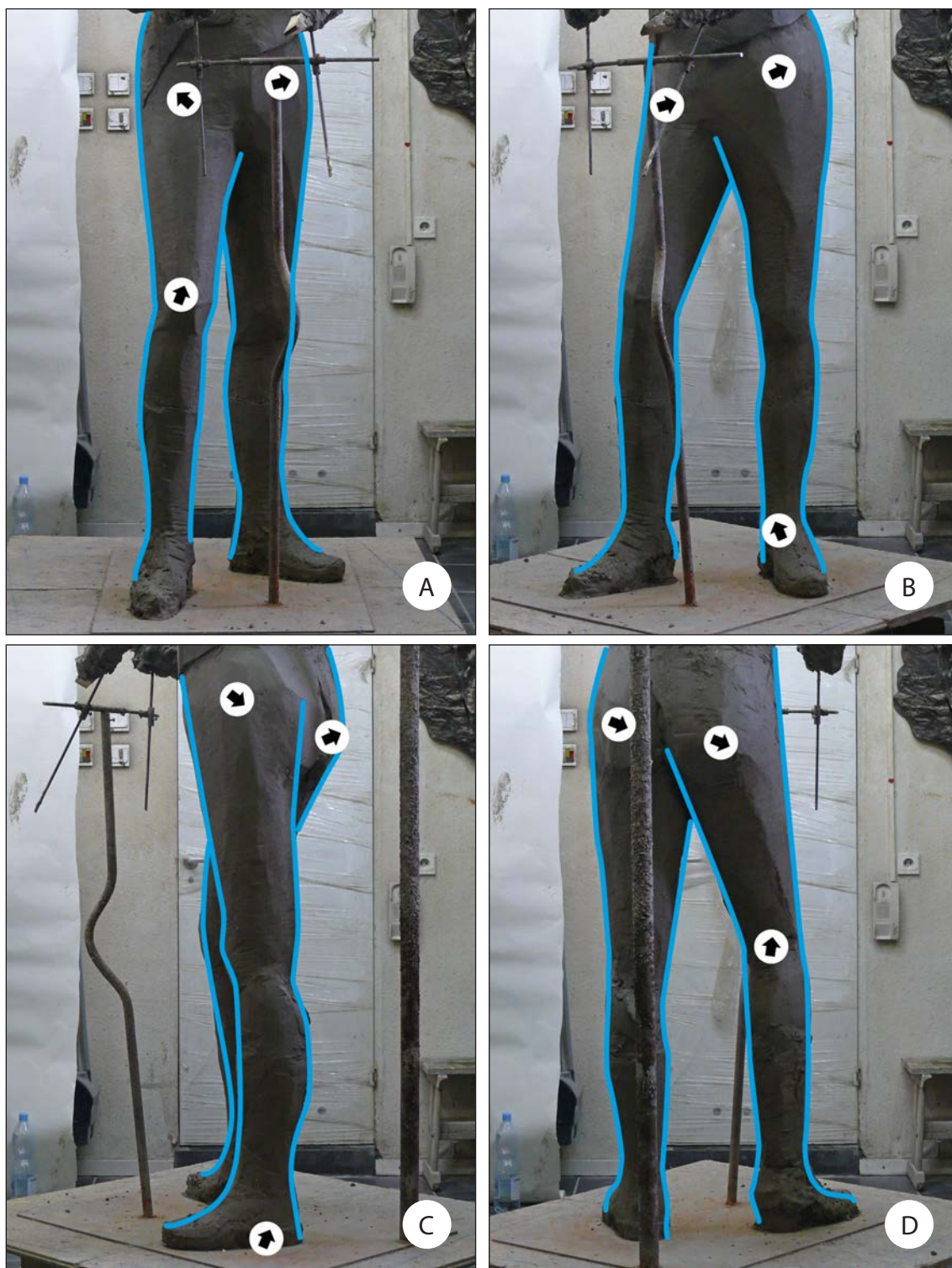
Wasył Kandyński wskazał na trzy podstawowe typy układów ramion tworzących kąty, w konsekwencji trzy rodzaje przekazywanych za ich pomocą »wydźwięków« wizualnych napięć. Są nimi: kąty ostre koncentrujące w sobie największy ładunek napięć, kąty rozwarte o rozproszonym układzie napięć oraz kąty proste o ich zrównoważonym działaniu.

Opisana zasada ma odzwierciedlenie w zastosowanym układzie kompozycyjnym omawianej rzeźby. Siatki dominujące zbudowane są w większości z kątów ostrych, natomiast siatki dopełniające — z kątów rozwartych. Dynamika skoncentrowanych napięć wizualnych wpisanych w siatkę dominującą ma za zadanie ściągnąć ku sobie wzrok widza. Należy zwrócić uwagę, że działanie tego układu nie jest obojętne dla przebiegu strukturalnych linii profilowych rzeźby. W miejscach koncentracji napięć wizualnych linia profilowa ulega deformacji, wygięciu. Definicja łuku podana przez Kandyńskiego brzmi: „Jeżeli dwie siły jednocześnie działają na punkt, i to w ten sposób, że jedna z nich nieustannie i stale w tym samym stopniu przewyższa swym naciskiem drugą, powstaje linia krzywa, której podstawowym typem jest łuk” (Kandyński 1986: 83).

Miejsca wygięcia linii profilowych nieprzypadkowo zbiegają się z układem linii kompozycyjnych. W punktach uderzenia skoncentrowanych sił kąta ostrego siatki kompozycyjnej następuje deformacja — wygięcie linii profilowej, podczas gdy w miejscach rozprężenia napięć przebiega ona zgodnie z pierwotnym ruchem — po prostej. Ilustracja 26 przedstawia fotografie rzeźby w czterech ujęciach z naniesionymi punktami w miejscach o najsilniej działających napięciach wizualnych. Przykład 26A wskazuje na układ linii konstrukcyjnych kierujących energię na zewnątrz rzeźby. Celem takiego rozłożenia kierunków jest zaproszenie widza do oglądu kolejnego profilu rzeźby. W tym przypadku widz ma wybór pomiędzy przejściem w prawą lub w lewą stronę. Kierunek działania siły punktu umieszczonego na wysokości kolana wyznaczony jest kierunkiem ułożenia podudzia, stając się niejako jej wizualnym przedłużeniem. Ma przerzucić koncentrację oglądu rzeźby na punkty położone na wysokości bioder. Jak ilustruje fotografia oznaczona literą B, widz kierowany jest tylko w jednym kierunku, w kierunku strony prawej. Podobne rozwiązania zastosowane są w kolejnych profilach rzeźby. Przykłady prezentują fotografie oznaczone literami C oraz D.

Zgodnie z teorią napięć wizualnych Kandyńskiego miejscami koncentrującymi uwagę widza są obszary o podwyższonej temperaturze postrzegania wizualnego. Kandyński wielokrotnie przeciwstawiał dwa skrajne wrażenia związane z odczuwaniem temperatury: chłód i gorąc, a tym samym aktywność (»gorąc«) — pasywność (»chłód«).

Linie pionowe, podobnie jak kąty ostre, zaliczane są do elementów dynamicznych, ich temperaturę określa się jako »gorącą«. Wykorzystanie w rzeźbie wymienionych elementów



Legenda:



Strukturalne linie profilowe



Kierunek rozłożenia sił

## II. 26. Profilowe linie strukturalne

Źródło: Opracowanie własne

formalnych pozwoliło mi utrzymać wizualne napięcie, pomimo wprowadzenia znoszących się »linii kierunkowych« charakterystycznych dla pozy kontrapostu (temat ten poruszałam w podrozdziale *Projekt — rzeźba w skali*).

Istnieje pewna rozbieżność pomiędzy projektem pomnika a realizacją rzeźby w skali docelowej. Rozbieżność ta została wprowadzona celowo. Po pierwsze uniknęłam w ten sposób ewentualnych błędów anatomicznych, po drugie dużo łatwiej jest zapanować nad wyznaczaniem strukturalnej siatki kompozycyjnej. Nałożenie płaszcza na postać Rajmunda Rembielińskiego, z punktu widzenia organizacji przestrzeni, będzie formalnością.

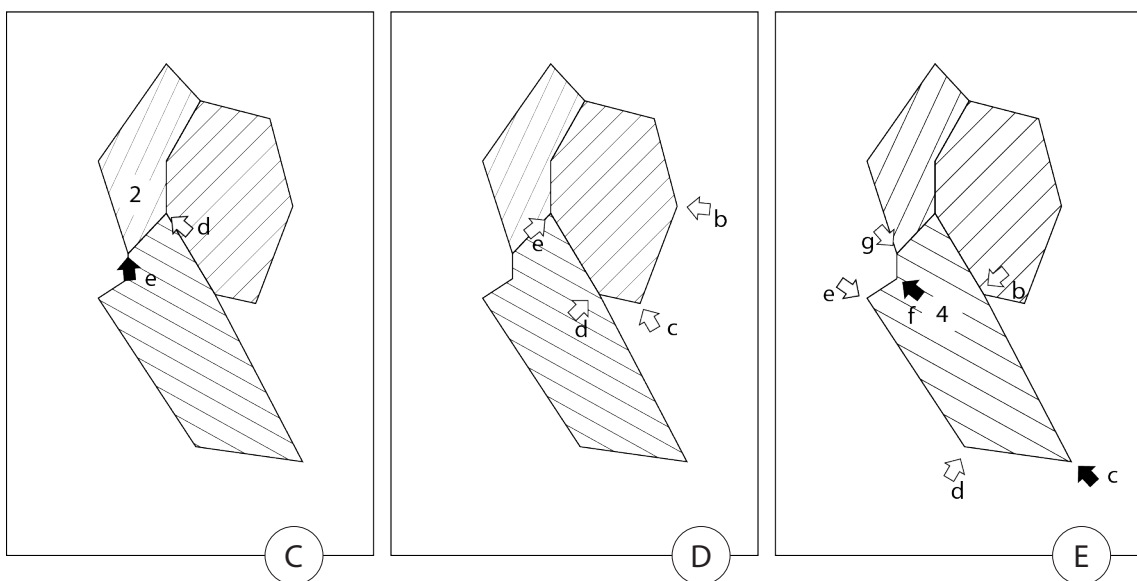
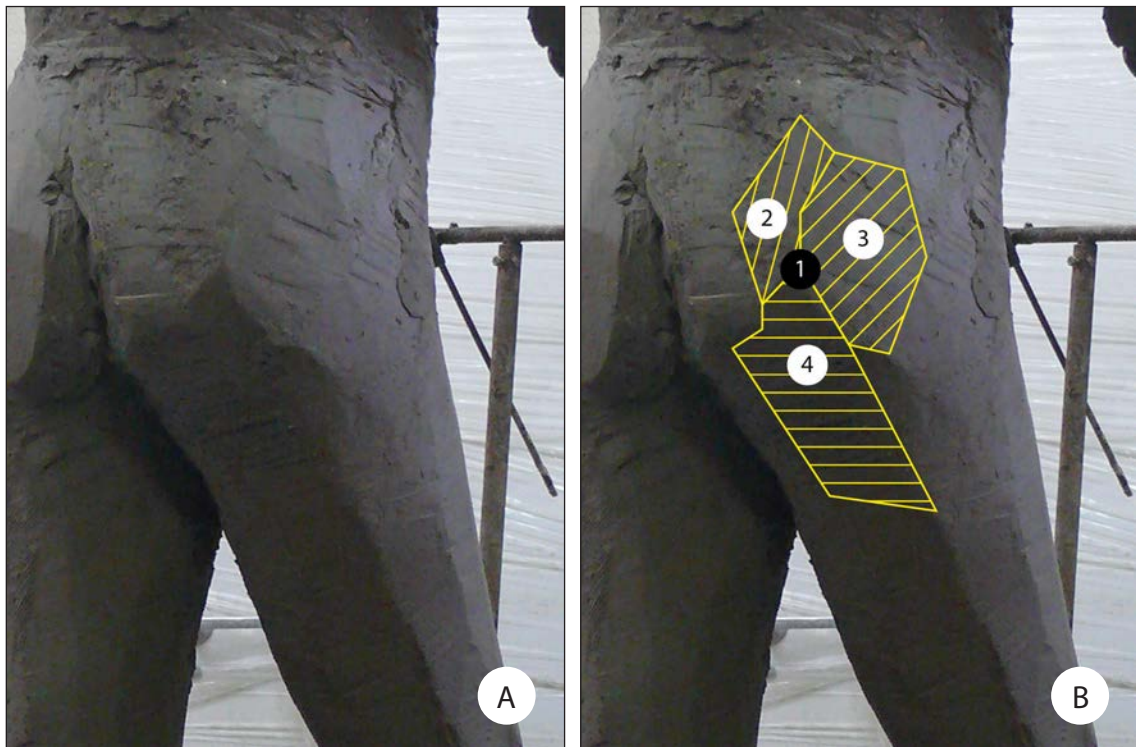
Podejmowane decyzje dotyczące kształtu kompozycyjnych »linii strukturalnych« oraz »linii profilowych« są wiążące, również dla linii powstających na styku poszczególnych płaszczyzn rzeźby. Żaden z omawianych typów linii nie występuje niezależnie, wszystkie są sobie podporządkowane i zależne od siebie.

Ilustracja 27 przedstawia dwie jednakowe fotografie wybranego ujęcia rzeźby. Pierwsza, oznaczona literą A, to oryginalna fotografia, z kolei druga, oznaczona literą B, to fotografia z naniesionym przykładem formalnego opracowania strukturalnych linii zakreślających płaszczyznę wybranego fragmentu rzeźby. Podstawowe atrybuty umożliwiające włączenie ich do grupy linii strukturalnych to: zdolność definiowania kształtu płaszczyzny oraz łączenia przyległych im płaszczyzn.

O linii łamanej Kandyński pisał: „Najprostsza linia łamana może skomplikować się przez to, że do dwóch pierwotnie tworzących ją linii przyłączymy jeszcze kilka innych. Punkt otrzymałby wtedy nie dwa, lecz więcej uderzeń” (Kandyński 1986: 81). Po »uderzeniu« punkt rysuje linię, po kolejnym zmienia kierunek — łamiąc linię. Powstaje płaszczyzna. O dynamice — »napięciu linii«, w konsekwencji zakreślonej przez nią płaszczyzny, decyduje siła oraz ilość »uderzeń«. Im większy jest nacisk na linię, tym większa następuje deformacja, wprowadzająca dynamizm do przedstawienia wizualnego. Na rysunkach (27C, 27D, 27E) punkty nacisku oznaczono strzałkami. Białe strzałki wskazują na uderzenia o umiarkowanym i słabym natężeniu, czarne — o natężeniu silnym.

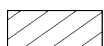
Płaszczyzna oznaczona na ilustracji 27 cyfrą 2 zdefiniowana została za pomocą linii złożonej z sześciu punktów »uderzeń«. Jej dynamiczny kształt zdefiniowały punkty: 2.a oraz 2.e, rozmieszczone wzdłuż pionowej osi. Za rozłożenie »napięć linii« i utworzonych za ich pomocą płaszczyzn odpowiadają nie tylko siły uderzeń łamiące linię. Równie istotna jest odległość pomiędzy nimi. Im dłuższa linia, tym bardziej zwiększa się jej dynamiczny wyraz (napięcie). Silne przełamanie linii w punktach 2.a oraz 2.e, a także niewielkie — w punktach 2.b, 2.c, 2.d i 2.f, wizualnie dzieli linię na dwa długie odcinki. Proporcje oraz pionowy układ linii nadaje płaszczyźnie charakter dynamiczny — »gorący«. Dynamikę płaszczyzny dodatkowo podkreśla położenie punktów 2.c oraz 2.f. Każdy z nich ma charakter statyczny, ale zestawione w parę zyskują na dynamice.





Legenda:

— Strukturalne linie styku płaszczyzn



Płaszczyzny

1

Wierzchołek



Nacisk uderzenia punktu na linię



Dynamiczny nacisk uderzenia punktu na linię

## II. 27. Strukturalna siatka styku płaszczyzn

Źródło: Opracowanie własne

Decyduje o tym formujący płaszczyznę kierunek »uderzeń«. Ich sumująca się jednokierunkowość podwaja siłę oddziaływania.

Wszystkie punkty wpływające na kształt linii i płaszczyzny oznaczonej na ilustracji 27 cyfrą 3 są równomiernie rozłożone względem siebie. Przypisane im kierunki sił mają podobne wartości, wszystkie skierowane są do centrum układu. Sytuacja ta buduje przestrzeń o charakterze statycznym.

Ostatnia płaszczyzna podana jako przykład ma oznaczenie 27.4. Układ ten jest najbardziej rozbudowany dynamicznie. Jego aktywność tworzą dwie ukośne linie wyznaczone przez pary punktów: 4.a — 4.b oraz 4.d — 4.e, wzmocnione silnym przesunięciem elementu 4.f względem 4.e i 4.g. Ukośny kierunek wzmacnia również jednokierunkowe położenie punktów 4.f i 4.c.

Analizując poszczególne płaszczyzny, nie brałam pod uwagę ich wzajemnego oddziaływania na siebie. Warto jednak wymienić zachodzące zmiany rozłożenia sił punktów linii po zestawieniu ich ze sobą. Płaszczyzny oznaczone na rysunku cyframi B.2 oraz B.3, dopełniając się, ujednolicają dynamiczną wartość. Pierwsza traci na mocy przez równoważącą ją płaszczyznę B.3. Druga zyskuje na dynamizmie. Obie ustępują charakterowi płaszczyzny opisanej jako B.4. Ostateczny wzór rozłożenia poszczególnych układów opisuje równanie:  $B.2 = B.3 < B.4$ .

Przedstawione linie stykają się w punkcie B.1, tworząc wierzchołek. Jest to bardzo istotny punkt wchodzący w skład kompozycyjnej »siatki strukturalnej« (il. 27A oraz 27B). Wskazałam już wcześniej, że kompozycyjna siatka jest stała, niezależnie od wprowadzanych dalej zmian w rzeźbie, a punkt ten pozostał w niezminionej formie aż do finalnego wyglądu rzeźby.

Czas, w którym dokonuję autorskiej korekty, jest równie ważny jak sam proces rzeźbienia. To etap, w którym staram się spojrzeć na pracę tak, jakbym to nie ja była jej autorką. Staram się być krytyczna. W dniu, o którym piszę, najistotniejszą uwagę, a zarazem postanowieniem, było opracowanie całościowej strukturalnej siatki kompozycyjnej rzeźby Rajmunda Rembielińskiego.

## Szukająca

Przez wiele lat słyszałam słowa: »szukaj formy«, »poszukaj linii, płaszczyzny, punktu«... Słyszałam je od ojca, od nauczycieli akademickich, od kolegów. I ja powtarzam sobie: »Szukaj — to znaczy: obserwuj, stosuj zaobserwowane, odrzucaj, wreszcie — akceptuj. Szukaj — to znaczy twórz». Słowo to zajmuje ważne miejsce w leksykonie języka pracowni.

Nie jest tak, że — przystępując do pracy — znam ostateczny wygląd dzieła. Znam główne założenia, ale ta znajomość nie jest równoznaczna z fotograficzną wizją wyglądu tworzonego. Pod powiekami nie mam obrazu skończonej rzeźby. Dopiero muszę znaleźć jej

ostateczną formę. Nieustannie przechodzę przez ten proces. Nieustannie go doświadczając, przekonuję się, że tworzyć oznacza szukać. Artysta to szukający.

Dzisiaj szukałam wyznaczenia linii struktury siatki kompozycyjnej. Należało jak najszybciej ujednolicić stopień zaawansowania całej formy rzeźby.

## Na czym polega to szukanie formy?

Jestem przekonana, że szukanie formy polega na ciągłej obserwacji rzeczywistości. Polega na akceptowalnym przeniesieniu zauważonych elementów z przedmiotu inspirującego do przedmiotu tworzonego. Szukanie formy jest aktem oceny własnych działań. Skonstruowana forma zostanie zaakceptowana lub odrzucona.

Mam zwyczaj akcentowania delikatnym uderzeniem dłoni w glinę, gest ten oznacza zakończenie etapu poszukiwań. Nie jest to działanie celowe, to raczej odruch bezwarunkowy. Któregoś dnia zauważyłam, że tak robię. Z czasem przekonałam się o nieomyślności podjętych w tych chwilach decyzji, przekonałam się również, że jest to wyraz zgromadzonej we mnie dużej ilości energii działania.

Nie wiem, nie liczyłam, ile razy wykonałam gest zatwierdzenia. Najważniejszy i ostatni zamyka pewien etap pracy.

Tego dnia, w którym opracowałam strukturalną siatkę kompozycyjną, po ostatnim uderzeniu dłonią w glinę postanowiłam zrobić tygodniową przerwę w rzeźbieniu. Jeżeli tylko termin ukończenia rzeźby jest na tyle odległy, że mogę sobie pozwolić na odejście od niej na jakiś czas, to korzystam z tej możliwości. Pozwala mi to spojrzeć na wykonaną pracę od nowa. W zawodowym żargonie sytuację tę nazywamy nabieraniem dystansu. Chodzi o to, by rozpocząć nową fazę poszukiwań, bez obciążeń wynikających z ciągłości pracy.

\*\*\*

Pracownia, rzeźba, model, narzędzia rzeźbiarskie — to rzeczywistość, w której byłam. Ta przestrzeń miała mnie sprowokować do dalszego działania. Przede mną pierwsze uporządkowanie myśli, pierwszy gest pozostawiony w glinie. Nie jest to łatwa chwila. Tym bardziej, że wiem, iż pierwsze spostrzeżenie, pierwsza decyzja rzeźbiarska rozstrzyga o powodzeniu lub niepowodzeniu.

Musiałam wyglądać bezradnie, skoro Ryszard zapytał: „Nie wiesz, co dalej?”.

Nie wiedziałam i nie odpowiedziałam na to pytanie. Potrzebowałam ciszy i skupienia. Spojrzałam na rzeźbę, po raz kolejny przeanalizowałam to, co zrobiłam do tej pory. W wyobraźni starałam się dorysować linie i kształty, które staną się dobrą kontynuacją już wyrzeźbionych. Wiedziałam, nie mogę rzeźbić po omacku, bez wyraźnie zarysowanego



planu i kolejnych uderzeń w glinę. Szukać nie znaczy błędzić. Szukać to planować. Błędzić to działać bez planu.

W końcu nastąpił przełom. Jak zwykle nie potrafię odtworzyć przebiegu myśli i zdarzeń, które doprowadziły do rozwiązania problemu. Dla mnie ważne było, że odnalazłam punkty odniesienia dla strukturalnej siatki kompozycji rzeźby, dzięki którym mogłam połączyć obie części dzieła w całość. Scałić partię niedokończoną z tą już dopracowaną.

Zwrot nastąpił w chwili, gdy zauważyłam celowość przedłużenia zarysowanych linii kompozycyjnych z dolnej części rzeźby do wysokości ramion. Wiedziałam, że to dobra droga. Byłam przekonana, że prosta, uporządkowana struktura siatki narzuci wizualny porządek.

Byłam w komfortowej sytuacji. Przed sobą miałam modela. Mogłam zweryfikować poprawność swoich założeń z rzeczywistością, którą nazywam rzeczywistością inspirującą.

Spojrzałam na Ryszarda. W jego pozie odnalazłam punkty i linie konstrukcji ustawienia postaci.

Spojrzałam na gipsowy model pomnika. Tam tej siatki nie było. Po raz kolejny słuszne okazało się powiedzenie mojego nauczyciela akademickiego, mistrza Tomasza Jaśkiewicza: „Czasem znaczące jest przesunięcie punktu w granicy szeptu” (Profesor celowo używał liczby pojedynczej, jego zdaniem istniała tylko jedna — ta właściwa). O tę odległość chodziło, w gipsowym projekcie pomnika tej odległości zabrakło. Źle ustawiłam ramiona.

Mogłam pracować dalej. Miałam plan. Wbiłam w glinę duże gwoździe, zaznaczyłam kluczowe punkty siatki. Znów mogłam narzucać glinę. Wiedziałam już, gdzie jej brakuje. Wystarczyło już tylko przenosić na rzeźbę to, co widziałam.

\*\*\*

Czas mijał, poczułam zmęczenie. Spojrzałam na Ryszarda, on też miał dość.

Zabezpieczyłam glinę, starannie owinęłam ją wilgotnym płótnem, przykryłam folią, mocno wszystko zawiązałam.

Wyszliśmy ze studia.

## Autorska korekta

Na ilustracje 28 oraz 29 składają się fotografie, na których nałożyłam graficzny schemat przebiegu strukturalnych linii konstrukcyjnych. Przedstawiłam je w taki sposób, by wykazać podobieństwo układów dolnej części oraz całej figury rzeźby. Na rysunkach widać wyraźnie, że zastosowana siatka dolnej części dzieła nie uległa zmianie, a siatka figury rzeźby jest kopią jej dolnego fragmentu<sup>1</sup>. Zabieg ten pozwolił mi utrzymać wizualny porządek oparty o rytmiczne ułożenie poziomych i pionowych linii konstrukcyjnych. We wszystkich przypadkach funkcję stabilizującą przejmują siatki główne, natomiast funkcję dynamizującą — siatki dopełniające. Warto zwrócić uwagę na charakterystyczne dla pozycji kontrapostu skontrolowane ułożenie względem siebie linii, w tym przypadku linii bioder (oznaczonej na rysunkach jako 28A.1 — A2, 28C.1 — C2, 29A.1 — A2, 29C.1 — C2) oraz linii ramion (oznaczonej na rysunkach jako 28B.1 — B2, 28D.1 — D2, 29B.1 — B2, 29D.1 — D2).

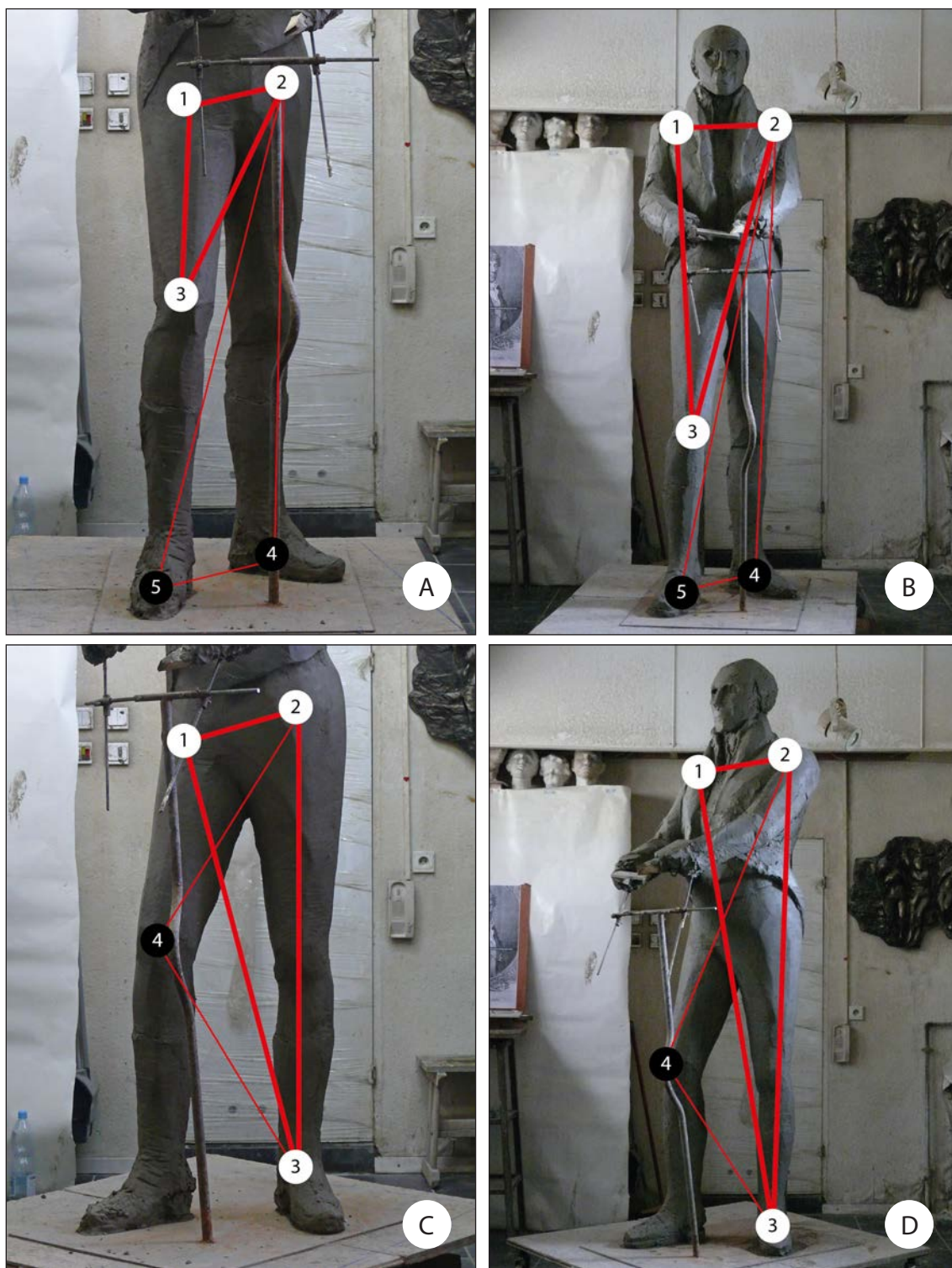
Tworzenie struktury siatki kompozycyjnej to najdłuższy proces. To trudne zadanie, ponieważ tworzy się linie, które są jedynie wyczuwalne. Nie istnieją realnie. Są ukryte wewnątrz bryły rzeźby. Są szkieletem organizującym przestrzeń. Rzeźbiarz szkicuje je w wyobraźni.

Sposobem na sprawdzenie poprawności struktury kompozycyjnej jest wizualne zmierzenie, ważenie proporcji zestawionych układów brył. Nie jest to tylko moje spostrzeżenie, Hochuli w książce *Detal w typografii* zaznaczał:

Jak wszystkie figury dwuwymiarowe, które postrzegane są przez nasze oko, tak i litery podlegają zasadom optyki. Stąd wiarygodnym narzędziem oceny właściwości formalnych nie są instrumenty pomiarowe, lecz jedynie zdrowe ludzkie oko (Hochuli 2009: 18).

Metody tej uczą w szkołach artystycznych. Niestety, nie polega ona na matematycznym wyliczeniu. Opiera się na wrażliwości i spostrzegawczości. Przebiega w następujący sposób: należy stanąć przed swoją pracą na odległość pozwalającą objąć ją wzrokiem, trzymając w ręku np. ołówek. Przyjąć prostą postawę, lekko odchyloną do tyłu. Wyciągnąć rękę przed siebie. Ręka również musi być prosta. W dłoni należy trzymać ołówek tak, by zachowany był kąt prosty w stosunku do kciuka. Następnie wybrać w swojej pracy punkt odniesienia, od którego rozpoczyna się proces wyliczania. Od wyznaczonych punktów odniesienia należy wykreślić położenie punktów i linii strukturalnej siatki. Bardzo pomaga mrużenie oczu, gdyż ułatwia to koncentrację na wybranych fragmentach pracy.

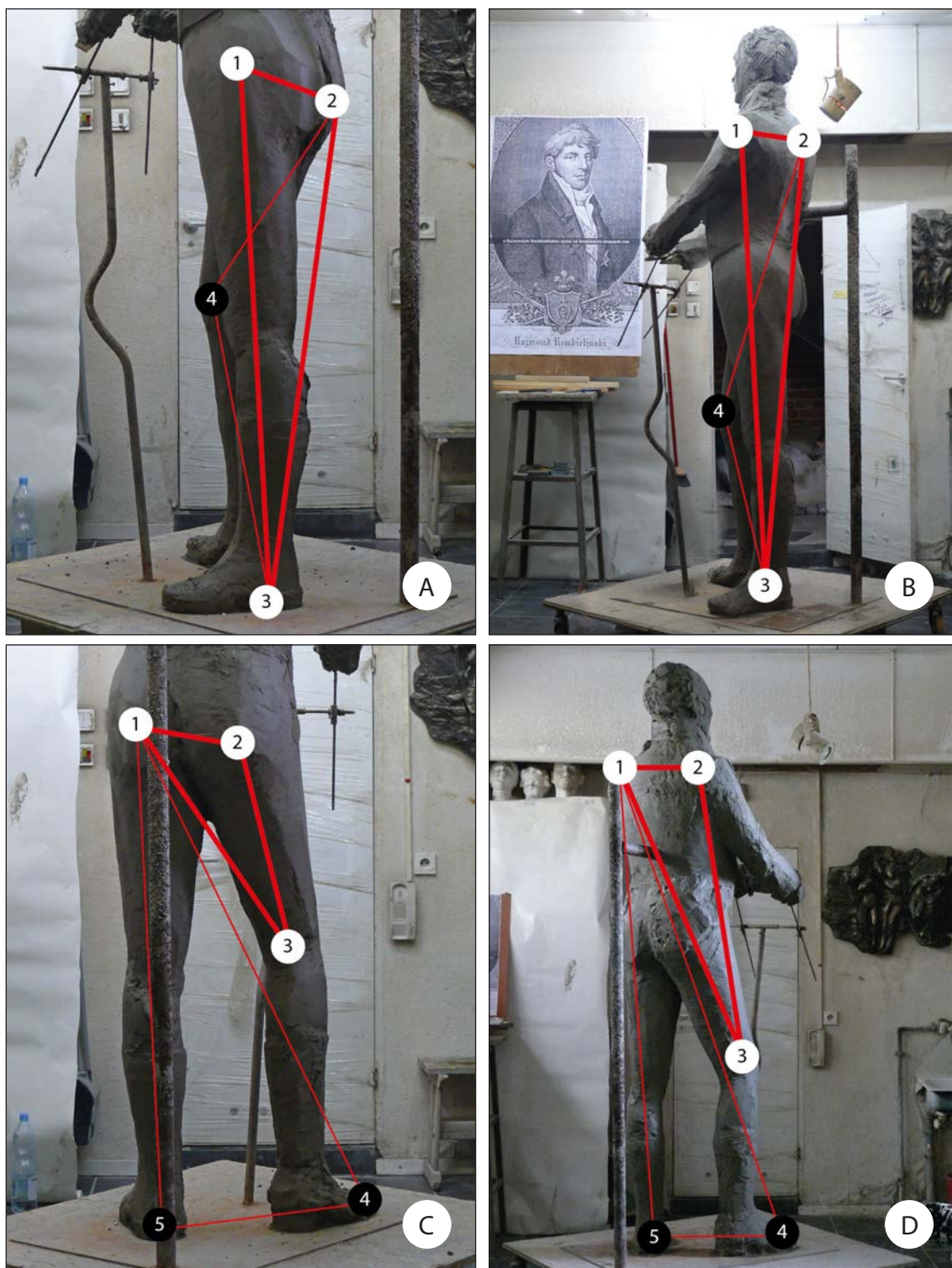
<sup>1</sup> Dla utrzymania czytelności powtarzam ilustracje: 24A=28A, 24B=28C oraz 25A=29A, 25B=29C.



- Legenda:
- ① — Strukturalne linie dominujące siatki kompozycyjnej
  - ① — Strukturalne linie dopełniające siatki kompozycyjnej

II. 28. Strukturalna siatka kompozycyjna  
Źródło: Opracowanie własne

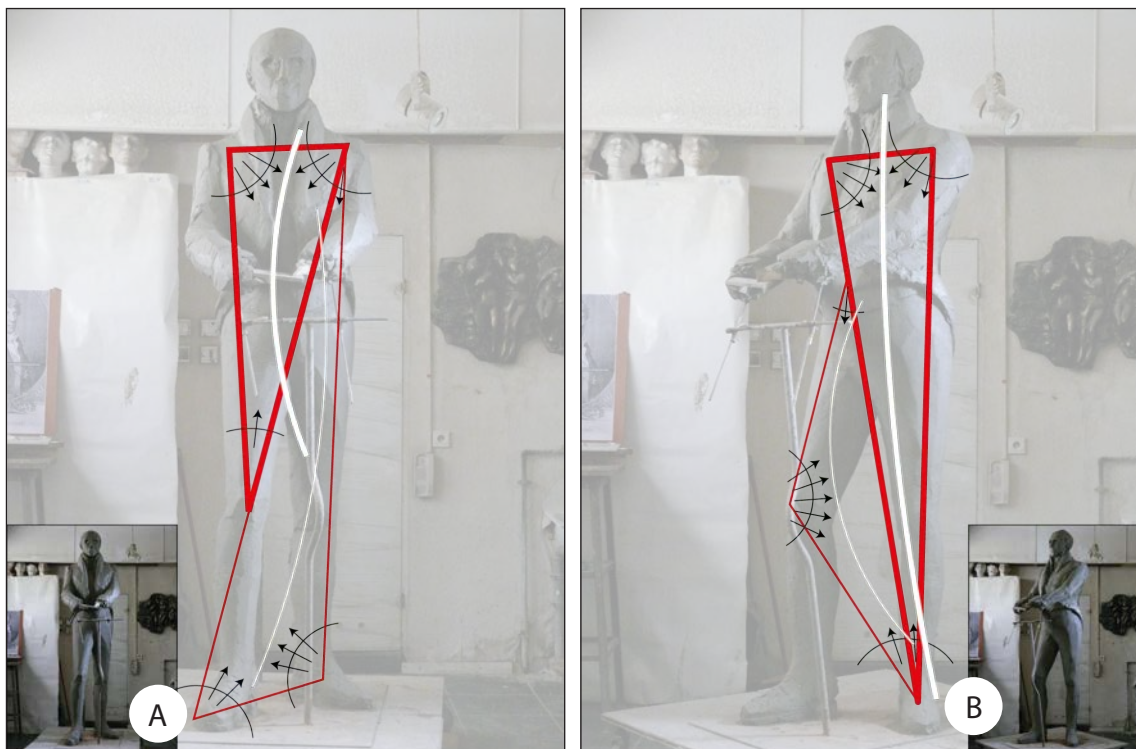





Legenda:

- ① — Strukturalne linie dominujące siatki kompozycyjnej
- ① — Strukturalne linie dopełniające siatki kompozycyjnej

II. 29. Strukturalna siatka kompozycyjna  
Źródło: Opracowanie własne



Legenda:

- Strukturalne linie dominujące
- Strukturalne linie dopełniające
- Korytarz optyczny
-  Strukturalne linie dominujące siatki kompozycyjnej

II. 30. Schemat rozłożenia napięć w strukturalnej siatce kompozycyjnej pomnika  
Źródło: Opracowanie własne

Wyrysowana siatka kompozycyjna dla pomnika Rembielińskiego zaprezentowana jest na ilustracjach 28 i 29. Z widocznych układów trójkątów wyznaczyć można mapę wewnętrznych napięć decydujących o równowadze strukturalnej układów form.

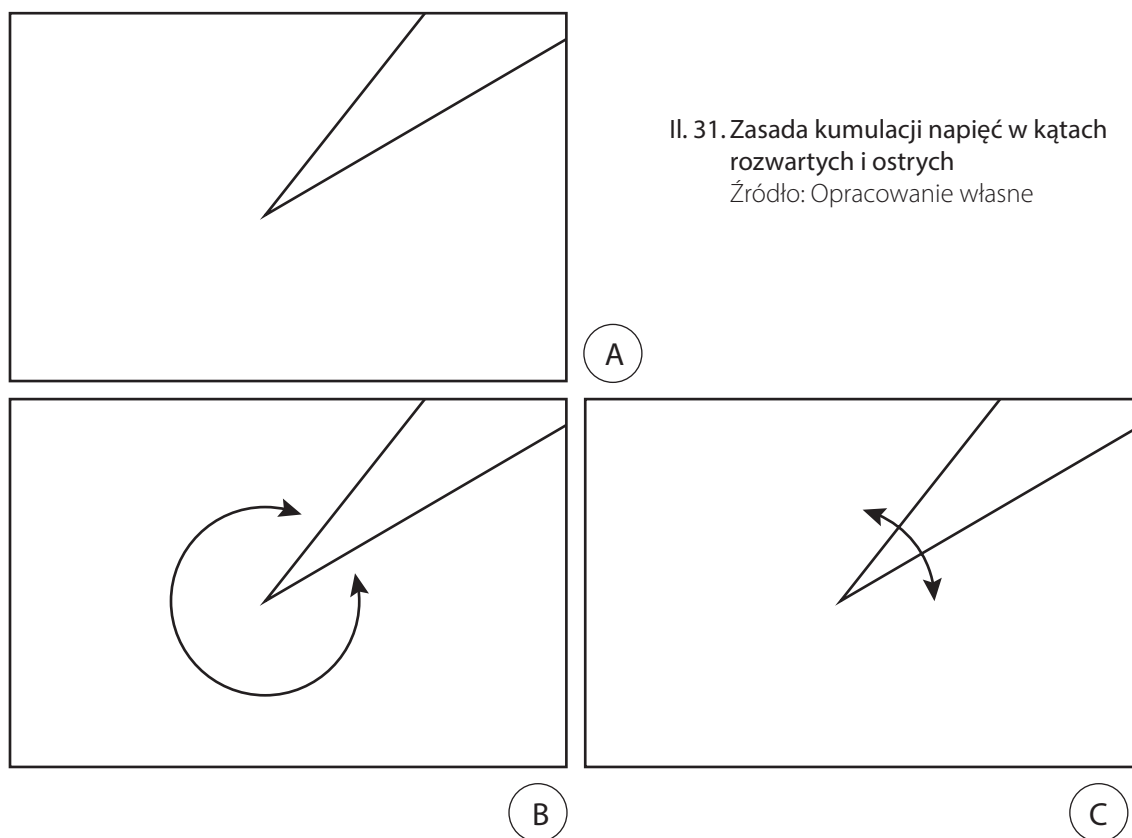
Wasył Kandyński pisał:

Zewnętrznie rzecz traktując, każda forma rysunkowa lub malarska jest elementem. Wewnętrznie zaś rozpatrując, elementem nie jest sama forma, lecz zamknięte w niej wewnętrzne napięcia. [...]

Gdyby dźwięki jakimś magicznym sposobem nagle zanikły lub zamarły owe napięcia, żywe dzieło sztuki natychmiast stałoby się martwe. Wtedy każdy przypadkowy [nieznaczący] zestaw jakiś form pretendowałby do dzieła sztuki. [Tymczasem] treść dzieła sztuki znajduje swój wyraz w kompozycji, tj. wewnętrznej zorganizowanej sumie niezbędnych do jego powstania napięć (Kandyński 1986: 29).

Właściwie nie ma różnicy między sztuką przedstawiającą i nieprzedstawiającą. Nie ma także różnicy między rysunkiem, malarstwem, architekturą czy rzeźbą. Każda wypowiedź wizualna podlega temu prawu, każda wymaga kompozycyjnego zestawienia.





Kształtując pomnik, założyłam, że budowa siatki kompozycyjnej będzie oparta o wewnętrzne napięcia wytworzone w wierzchołkach trójkątów. Ilustracje 30 oraz 32 przedstawiają schemat działania owych sił.

Rolą napięć jest wywołanie wizualnego wrażenia przyciągania lub odpychania płaszczyzn zarysowanych kształtem siatki kompozycyjnej. Organizując przestrzeń, przyjmuję, że każdy wierzchołek gromadzi jednakową ilość energii. Stała moc energii wytwarza zróżnicowaną siłę napięć. Zależy to od stopnia rozwarcia kąta wierzchołka. Im bardziej są od siebie oddalone ramiona, tym energia jest bardziej rozłożona, tworząc napięcia o słabszej mocy. Im ramiona położone są bliżej siebie, tym energia jest bardziej skondensowana, tworząc napięcia o większej sile. W konsekwencji ta sama ilość energii tworzy napięcia o rozluźnionym lub agresywnym działaniu.

Zjawisko to tłumaczy ilustracja 31. Wierzchołek trójkąta można zaobserwować jako rozwarty (il. 31B) lub jako ostry (il. 31C). Rozłożenie sił po jego zewnętrznej oraz wewnętrznej stronie jednoznacznie wskazuje na przewagę skondensowanego napięcia. Jego dźwięk jest na tyle silny, że widać jedynie kąt ostry.

Każdy profil rzeźby pomnika oparty jest o trójkątny kształt siatki dominującej oraz dopełniającej. Rysunek 30A przedstawia ujęcie postaci na wprost. Szkielet siatki jest skonstruowany na podstawie bliźniaczych trójkątów, złożonych z wierzchołka ostrego oraz dwóch wierzchołków rozwartych.

O rozłożeniu napięć w wierzchołkach Kandyński pisał:

Spośród trzech typowych kątów formę najbardziej obiektywną ma kąt prosty, który jest także najchłodniejszym z nich. Dzieli on bez reszty płaszczyznę kwadratową na 4 części.

Największe napięcia ma kąt ostry — jest więc najgorętszy. Dzieli on płaszczyznę bez reszty na 8 części.

Przekraczanie wielkości kąta prostego prowadzi do osłabienia napięcia skierowanego ku przodowi, a odpowiednio do tego wzrasta tendencja do podporządkowania sobie płaszczyzny. Zachłanność w tym kierunku hamowana jest jednak przez to, że kąt rozwarty nie jest w stanie podzielić całej płaszczyzny bez reszty — odmierza się na niej dwukrotnie i pozostawia resztę mniejszą od 90° (Kandyński 1986: 73).

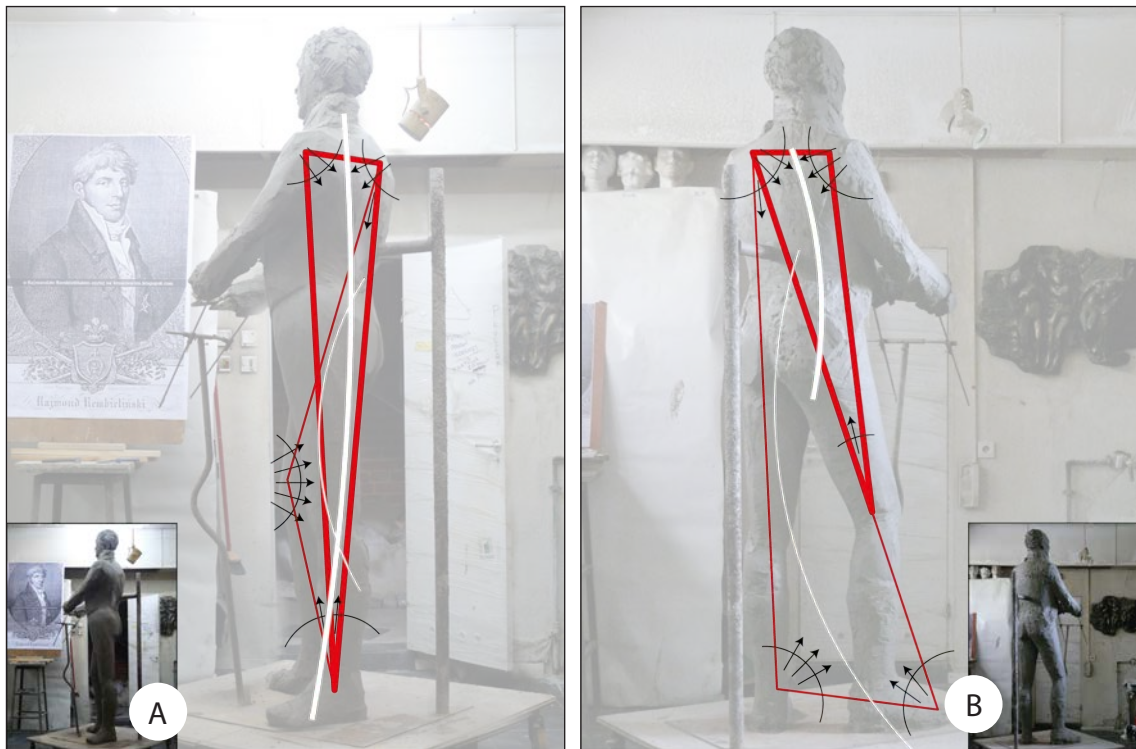
Kąty, dzieląc płaszczyznę, wyznaczają stopień oddziaływania zawartej w niej dynamiki. W przypadku omawianej »siatki konstrukcyjnej« kąty ostre i łagodne skierowane są do siebie na wprost. W konsekwencji prowadzi to do wzmocnienia ich działania, wzmocnienia wytwarzanych dźwięków. Siły napięć w omawianych kątach, mimo geometrycznej zgodności, nie są sobie równe. Ostry wierzchołek »siatki podstawowej« położony jest wzdłuż lewego boku trójkąta »dopełniającej siatki«. Strzałka jego napięcia nie napotyka żadnej przeszkody, dźwięk brzmi czysto i silnie. Ostry wierzchołek »siatki dopełniającej« przylega do łagodnego wierzchołka »siatki dominującej«. Można więc mówić o naturalnym podziale kąta rozwartego połączonej siatki kompozycyjnej, z której zbudowany jest profil rzeźby. Układ ten z jednej strony prowadzi do wzmocnienia narożnika »siatki podstawowej«, z drugiej — do wyciszenia działania sił przypisanych narożnikowi »siatki dopełniającej«.

Analizując kształt »siatki kompozycyjnej« pod względem rodzaju wytwarzanych dźwięków, zauważymy przewagę barw gorących, która świadczy o aktywności wierzchołków ostrych. Sytuację tę determinuje wydłużony w pionie kształt figur siatek. Zawarty w nich dynamizm przebija pasywny charakter »narożników łagodnych«, które nie są w stanie go zatrzymać.


Organizacja przestrzeni wywołana przez strukturę »siatki kompozycyjnej« nie opiera się tylko na obrysie jej kształtu. Równie istotne są tzw. korytarze optyczne zarysowane wewnątrz niej. Na ilustracjach nr. 30 oraz 32 zostały oznaczone liniami w kolorze białym.

Kształt oraz przebieg korytarzy optycznych zdeterminowany jest przez wytworzone »napięcia« wewnątrz wierzchołków.

Przebieg górnej części »strukturalnej siatki kompozycyjnej« ustalają »siły napięć narożników« typu »łagodnego«. Suma ich uderzeń jest równa koncentracji mocnego »napięcia« wyemitowanego z dolnego, ostrego wierzchołka. Występujący w nich porównywalny rozkład sił rysuje symetryczny kształt optycznej linii korytarza. O kierunku wygięcia decyduje mocniejsze »uderzenie« z górnego narożnika umieszczonego po prawej stronie.



Legenda:

- Strukturalne linie dominujące
- Strukturalne linie dopełniające
- Korytarz optyczny
-  Napięcia kierunkowe

Il. 32. Schemat rozłożenia napięć w strukturalnej siatce kompozycyjnej pomnika  
Źródło: Opracowanie własne

Zakreślona łukiem forma powierzchni ukształtowanej za pomocą wewnętrznego »naprężenia wierzchołków« trójkąta kompozycyjnego zgodna jest z zewnętrznymi napięciami kierunkowymi kształtującymi jej masę.

Zadaniem kompozycji jest takie uporządkowanie dynamiki układu napięć, unikając przy tym zaprzeczeń, by osiągnąć jasność i czytelność formy.

Komplikacja kompozycji [...] może iść tylko do pewnych granic, poza którymi będziemy mieli tylko chaos, niedający się w żadną jedność scalać. Właśnie szukanie sposobów urozmaicenia kompozycji przy stosunkowo wielkiej prostocie jest tym, co zmusza do »deformacji«, raczej wyrażając się językiem formistycznym, a nie sposobem ludzi widzących na obrazach jedynie świat mniej lub więcej zdeformowany, zmusza artystę do nadawania danym formom lub ich kompleksom pewnych cech podobieństwa do kształtów świata zewnętrznego (Witkiewicz 1974: 191).

Chodzi o to, by stosowane środki wyrazu były powiązane ze sobą ramami kompozycji. W jaki sposób? Tu tkwi trudność. Za każdym razem powinny być to inne środki i w inny sposób powiązane.

Czy osiągnęłam mistrzostwo w dążeniu do celu? Celu powiązania ze sobą środków wyrazu, zbliżającego się do ukształtowania czystej formy?

Nie wiem.

Wiem natomiast, że udało mi się osiągnąć nieco skromniejszy cel. Wprowadziłam do tworzonych przeze mnie rzeźb zgodność struktur siatek kompozycyjnych: skonstruowanych z wewnętrznych napięć występujących w poszczególnych formach kształtów oraz z zewnętrznych linii kierunkowych kształtujących te formy.

Po co to wszystko? Czemu służy ten wysiłek?

Chodzi o ustalenie kolejności postrzegania poszczególnych form złożonych na całość wizualnego przekazu.

W przypadku tej rzeźby nie czułam się komfortowo, gdyż warunki techniczne zmusiły mnie do tego, żeby osobno rzeźbiła postać oraz cyrkiel. Obydwa elementy zostały ze sobą połączone dopiero podczas montażu pomnika. A przecież w wyobraźni musiałam połączyć je ze sobą i przewidzieć wszystkie zagadnienia kompozycyjne. Założyłam, że elementami, na które widz ma w pierwszej kolejności zwrócić uwagę, są dłonie, położone na uchwycie ramion cyrkla, i twarz. Postać miała być wizualnymi ramami dla wymienionych elementów. Aby tak się stało, musiała zostać wpasowana w kompozycję zamkniętą. Zadaniem układu zestawionych elementów było skierowanie wzroku widza na kluczowe elementy pomnika, które wyprowadzone były poza ramy postaci.

Omówiona przeze mnie »strukturalna siatka kompozycyjna« opisująca profil pomnika ujętego *en face* spełniała to zadanie. Wytworzone łuki siatki podstawowej i dopełniającej w sposób jednoznaczny zamykały kompozycję. Jednocześnie nie eksponowały żadnego z elementów rzeźby.

Kolejne przykłady (il. 30 oraz 32) siatek kompozycyjnych miały odmienne zadanie. Utrzymywały kompozycję zamkniętą, lecz nie służyły ekspozycji żadnego z wybranych elementów rzeźby. Ich głównym zadaniem było zmonumentalizowanie postaci.

Zasada budowy struktury siatki nie uległa zmianie, dalej była utrzymana na podstawie dwóch trójkątnych figur: podstawowej i dopełniającej. W dalszym ciągu linie wizualnych korytarzy budowały optyczne napięcia wytwarzane przez kąty trójkątnych siatek kompozycyjnych.

## Co zmienił płaszcz?

Postanowiłam, że tego dnia na wyrzeźbioną postać Rajmunda Rembélińskiego nałożę płaszcz.

Otworzyłam drzwi studia.

Na kawalecie postawiłam świeżo zaparzoną, aromatyczną kawę. Uwolniłam rzeźbę z folii i płótna. Zapaliłam papierosa, jednego, drugiego... Chodziłam po pracowni. Szukałam... Czego? Sama nie wiem. Kawa stygła.

Od wyrzeźbienia miniaturki minęło parę miesięcy. Nie lubię odtwarzać, zapomniałam już, jakimi emocjami się kierowałam, gdy ją rzeźbiłam. Nie zależało mi na ich odtworzeniu. Chciałam poczuć inne emocje. Rzeźbić od nowa. O wiele ważniejsze było dzieło, nad którym pracowałam obecnie. O wiele ważniejsze były decyzje, które podejmowałam teraz. To one były wiążące.

Przycięłam metalową siatkę Leduchowskiego, przymocowałam ją do rzeźby w miejscu, w którym miał być wyrzeźbiony płaszcz. Musiałam to zrobić, bo inaczej glina nie utrzymałaby się na rzeźbie.

Postawiłam kolejną filiżankę z kawą.

Świętością była strukturalna siatka kompozycyjna. Zmiany miały dotyczyć sposobu ujęcia bryły, sposobu ukształtowania strukturalnej siatki profilowej i zakreślającej ją siatki styku płaszczyzn. Świętością był również kształt rzeźby. Płaszcz nie miał zakrywać istniejącej formy. Płaszcz miał ją podkreślić. Taka była idea. A jednak się bałam.

Zawsze czuję dreszcz emocji przed weryfikacją pomysłu. Czy moje założenia okażą się słuszne? Kolejny papieros. Dość! Wiedziałam, że zanurzenie rąk w glinie ukoji lęk. Działanie skieruje moje myśli w stronę rzeźby. Tak było zawsze. Pamiętam dzień egzaminu z malarstwa, należało namalować obraz olejny. Wieczorem, gdy zamykano już sale egzaminacyjne, przyjechał po mnie Ojciec. Na zadane przez niego pytanie: „jak ci poszło?”, nie odpowiedziałam, pokazałam tylko dłonie. Były brudne, umazane farbą. To był dla niego czytelny gest. Skoro miałam brudne dłonie, malowałam, więc dobrze poszło.

Lęk minął. Rzeźbiłam.

Kolejna przerwa. Trzeba zrobić zdjęcia (il. 33).

Wiedziałam, co dalej robić. Musiałam wyrzeźbić płaszcz, zmienić ułożenie rąk. Zdecydowanie wymagały korekty. Okazały się zbyt krótkie, ustawione pod złym kątem. Teraz nie potrzebowałam ani kawy, ani papierosów. Narzuciłam glinę na konstrukcyjną siatkę. Rzeźba nabrała właściwych proporcji i była przygotowana do kolejnego etapu. Ostatecznego ustawienia rąk.

Miałam dość. Chciałam iść do domu. Cekał mnie jeszcze rytuał spryskania gliny wodą i owinięcia rzeźby. Po dniach pracy szło mi to już sprawnie. Dziesięć minut i po wszystkim.





II. 33. Nakładanie płaszcza (surduta) na postać  
Foto: Zofia Władyka-Łuczak

## Kolejny dzień...

Potrzebowałam pomocy męża, gdyż podniesienie ramion rzeźby wymagało ingerencji w konstrukcję. On ją konstruował, więc wiedział, co zrobić, by nie uszkodzić formy i całości rzeźby. Ja miałam tylko ocenić poprawność wprowadzanych zmian.

Potem role się zmieniły. Zajął się rzeźbieniem.

## ...kolejny dzień. Co zmienił płaszcz?

Zmieniasz jedną plamę w obrazie? Uważaj, bo okaże się, że zmieniasz cały obraz. Zmieniasz jedną bryłę w rzeźbie? Uważaj, bo okaże się, że zmieniasz całą rzeźbę. Domyślam się, że jest to doświadczenie doskonale znane każdemu, kto pracuje w materii sztuk wizualnych. Wielu moich kolegów tego doświadczyło. Ja też. Zależności pomiędzy punktami, liniami, płaszczyznami, bryłami, kolorami, walorami, fakturami determinują czytelność i poprawność przekazu wizualnego. Każdy element w obrazie lub układzie przestrzennym podlega działaniu i oddziałuje na sąsiednie detale. Zmieniony — tworzy nowe relacje w nowym kompozycyjnym układzie sił i napięć.

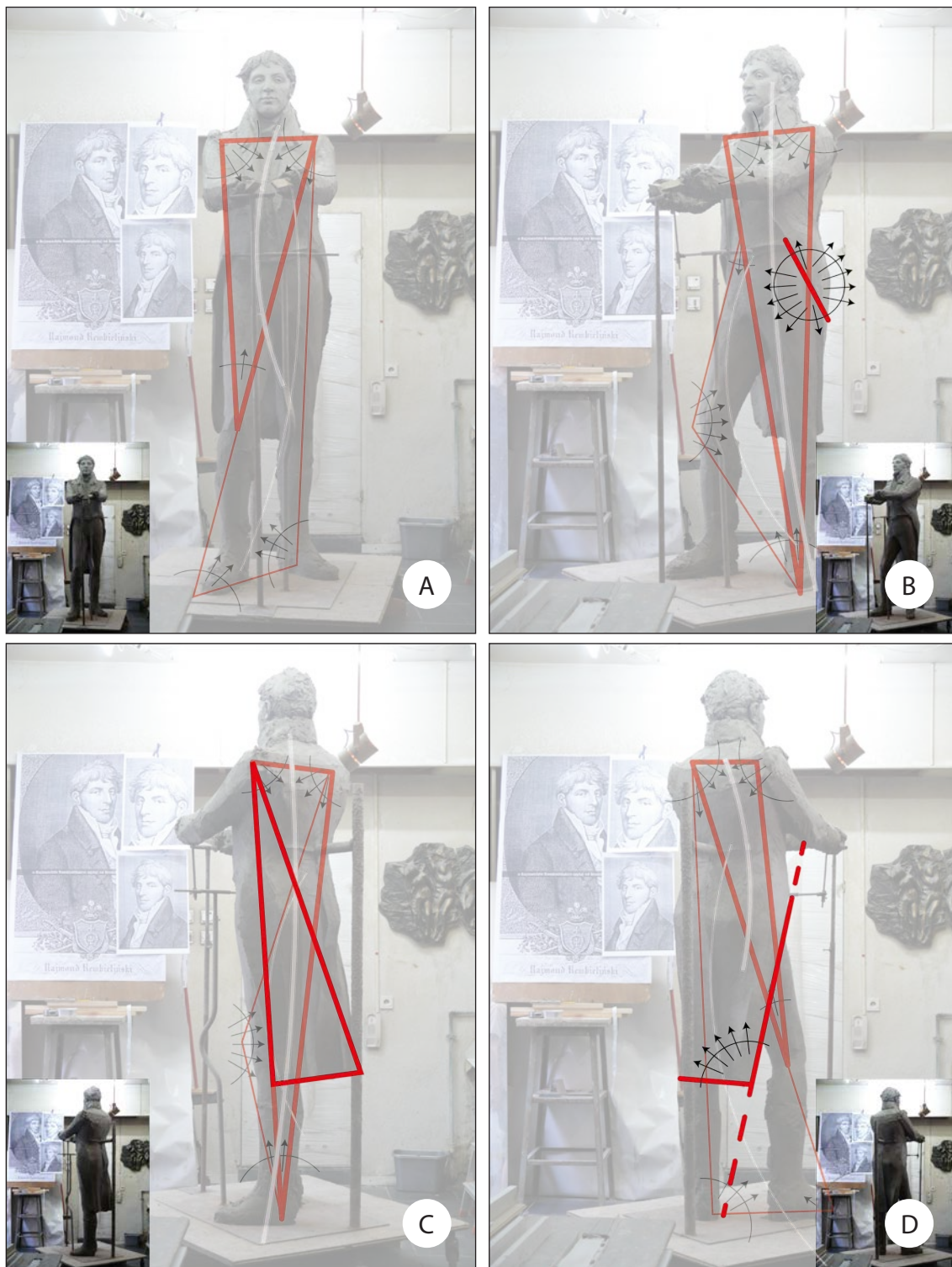
Przystępując do pracy, doskonale o tym wiedziałam. Pilnowałam, by nie ingerować w strukturalną siatkę kompozycyjną. Przyjęłam zasadę, że nowo wprowadzane elementy będą jej podporządkowane.

Ilustracja 34 przedstawia układ siatki po wprowadzeniu zmian. Fotografia pierwsza oznaczona jako 34A pokazuje, że nałożenie płaszcza, w ujęciu na wprost, nie wpłynęło na układ kompozycyjny. Kolejne prezentacje rzeźby (34B, 34C, 34D) są dowodem na to, że udało mi się wprowadzić nowe elementy bez przeformułowania założeń kompozycyjnych. Zmiany podporządkowane są istniejącym układom sił kierunkowych. Nowa linia kompozycyjna (rysunek 34B) nie deformuje siatki strukturalnej. Utworzony punkt w wyniku przecięcia się dwóch linii siatek nie jest dynamiczny. Symetryczny układ kątów zapobiega tworzeniu się dominanty któregośkolwiek z nich. Siły rozkładają się jednakowo, wzajemnie znosząc swoje działanie. Na rysunku oznaczonym numerem 34C widoczna jest trójkątna siatka pokrywająca się kształtem z już istniejącymi. Nie wnosi zatem nic nowego do profilu rzeźby.

Zmieniłam kształt surduta, gdyż jego poły tworzą dużą powierzchnię, wpływającą na relacje z pozostałymi elementami rzeźby.

Nowo utworzoną płaszczyznę zarysowuje kąt rozwarty, który ze swej istoty nosi charakter słabości i pasywności. Mieści w sobie równomiernie rozłożone, słabe napięcia. Dynamiczna jest natomiast przedłużona linia prawego boku, odpowiadająca za utworzenie nowego ładu





Legenda:

- Strukturalne linie dominujące
- Strukturalne linie dopełniające
- Korytarz optyczny
- ↑
 Strukturalne linie dominujące siatki kompozycyjnej

**II. 34. Schemat rozłożenia napięć w strukturalnej siatce kompozycyjnej pomnika**  
Źródło: Opracowanie własne

kompozycyjnego. Jej silny ukośny układ zmusza do przejęcia nadrzędnej roli nad pozostałymi siatkami kompozycyjnymi.

Kandyński pisał o liniach ukośnych, że są najzwięźlejszymi zimno-ciepłymi formami o możliwości ruchu w nieskończoność (Kandyński 1986: 57–59). Omawianą linię dodatkowo wyposażałam w wizualną tendencję do ruchu w nieskończoność poprzez zgodne z jej kierunkiem położenie punktów łokcia prawej ręki oraz pięty u lewej nogi. Na rysunku to wizualne przedłużenie oznaczone zostało linią przerywaną.

## Konsekwencje

„Formę” w *Małym słowniku terminów plastycznych* definiuje się jako:

kształt zewnętrzny dzieła — czyli zespół plam barwnych, linii, płaszczyzn, brył, faktur — będący zmysłowo dostępnym przekazicielem treści, bądź: układ tych plam, linii itd., czyli określoną organizację tworzywa, z którego dzieło powstało (Zwolińska, Malicki 1974: 86),

a „kompozycja” to:

jednolita całość wizualna świadomie uzyskana w dziele sztuki dzięki kontrastowaniu, harmonizowaniu i akcentowaniu plastycznych środków wyrazu, takich jak: bryły, linie, strefy waloru i barwy (Zwolińska, Malicki 1974: 138).

Tych pojęć nie można rozpatrywać rozdzielnie. Bez kompozycji forma nie istnieje. Jest niema.

Artysta poprzez kompozycję (odpowiednio do swych zamierzeń) nadaje tworzonej formie potencjał komunikacyjno-estetyczny. Nie chodzi tu oczywiście o literacki przekaz treści. Ten rodzaj informacji formułowany jest poprzez przedmiotowe przedstawianie wybranych fragmentów rzeczywistości. Tu ważne jest zjawisko, gdy forma ukształtowana kompozycyjnie to zarówno środek, jak i cel, gdy jest przedmiotem samookreślającym i samowyróżniającym. Jest taka dzięki brzmieniu »wewnętrznych treści« tkwiących w kompozycyjnie zestawionych elementach i formach. Pisał o tym Kandyński:

Zewnętrznie rzecz traktując, każda forma, rysunkowa lub malarska, jest elementem. Wewnętrznie zaś rozpatrując, elementem nie jest sama forma, lecz zamknięte w niej wewnętrzne napięcia. [...]

Treść dzieła sztuki znajduje swój wyraz w kompozycji, tj. wewnętrznie zorganizowanej sumie niezbędnych do jego powstania napięć (Kandyński 1986: 29).

oraz Witkiewicz:

Kompozycją, czyli układem obrazu, nazywamy stosunki form składowych tego obrazu między sobą i stosunek ich wszystkich do formy obojętnej, niewchodzącej w skład form wewnętrznych, tylko odgraniczającej obraz ten od reszty przedmiotów, czyli ramy (Witkiewicz 1974: 32).

W świetle tych definicji natura kompozycji jest pełniej odczytywana w sztuce odprzedmiotowanej. Można więc zaryzykować stwierdzenie, że literacka treść wprowadza szum do układu kompozycyjnego. Nie oznacza to jednak, że sztuka przedstawiająca nie podlega prawom kompozycyjnym. Wręcz przeciwnie, kompozycja przyjmuje wtedy służebną rolę. Jawi się jako narzędzie, za pomocą którego artysta, odwołując się do relacji układów kompozycyjnych, wprowadza literacką treść do przedstawienia wizualnego. Występuje więc swoista korelacja podporządkowania treści literackiej względem kompozycji i kompozycji wobec literackiej treści.

Elementy zebrane w wizualnym przedstawieniu mogą być zestawione w układach wolnych lub zależnych od treści literackiej. Jedne i drugie można ująć w ramy układów kompozycyjnych lub zebrać przypadkowo. A jednak tylko elementy o przemyślanej strukturze układu mogą pretendować do miana stawania się formą.

\*\*\*

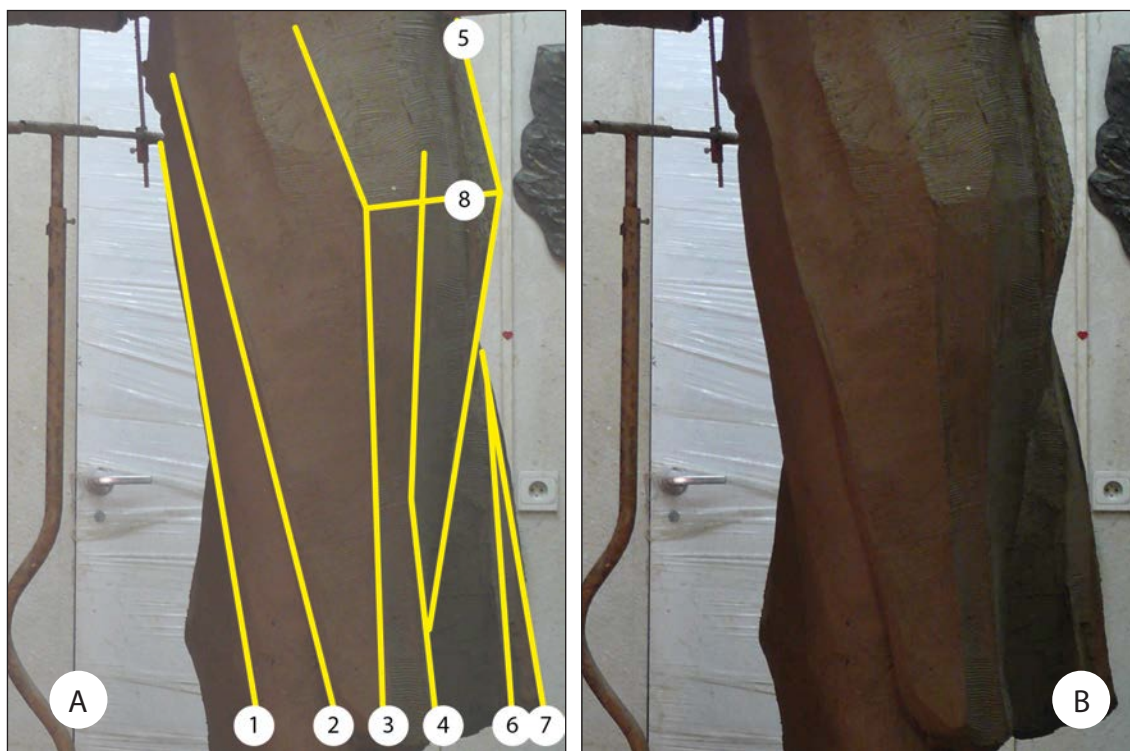
Nadszedł czas, w którym ponoszę konsekwencję tego, co zrobiłam do tej pory. Stoję przed rzeźbą, przed formą o określonym kształcie. Teraz będę pracowała jak grafik lub malarz, przystępując do budowania płaszczyzn, wyznaczania linii i punktów, nadawania faktury rzeźbie. Faktura zastępuje kolor. Postrzegam ją jako barwę.

Figura rzeźby to dla mnie ramy płótna, poza które nie wyjdę. Mój obraz składa się z wielu ram, które nie są ograniczone prostokątną czy też owalną formą. Przyjmuję, że każdy profil rzeźby stanowi jego ramę. Jedna rama to jedno spojrzenie na rzeźbę, które determinuje następne, wynikające z poprzedniego, będące zapowiedzią następnego.

Rembieliński wymagał wówczas trzech kluczowych form z malarskim dopracowaniem — płaszcz, twarzy i dłoni. Podzieliłam je na dwa odrębne zagadnienia formalne: nieprzedstawiające i realistyczne. Do kategorii nieprzedstawiających zaliczyłam formę surduta (płaszcz), natomiast do kategorii realizmu — twarz wraz z szyją i krawatem oraz dłonie.

Nie chciałam wyrzeźbić realistycznych fałdek surduta, nie zamierzałam również w żaden sposób zaznaczać zupełnie nieistotnych szczegółów. Założyłam, że surdut jest formą nieprzedstawiającą. Jak to zrobiłam? Po pierwsze nie musiałam już szukać kształtu, określiła go przecież wyrzeźbiona postać Rembielińskiego oraz zaznaczone zewnętrzne krawędzie.





Legenda:

① — Strukturalne linie styku płaszczyzn

Il. 35. Strukturalne linie profilowe  
wybranego fragmentu rzeźby  
Źródło: Opracowanie własne

Po drugie, narzuciłam tryb oglądu rzeźby omijający szczegółowość realistyczną. Podjęłam decyzję, że surdut będzie składał się z płaszczyzn oraz z zakreślających je linii.

W tym miejscu chciałabym wrócić do dnia, w którym rozważałam strukturalny podział kompozycyjny rzeźby. Do momentu, w którym wyjaśniałam, że nałożony na postać surdut nie tworzy odrębnej kompozycyjnej siatki strukturalnej, ale jest jej w pełni podporządkowany.

W jaki sposób osiągnęłam ten cel?

Rysunek 35A przedstawia wybrany profil rzeźby z zaznaczonymi głównymi liniami styku płaszczyzn. Linie powtarzają pierwotny kształt rzeźby lub są mu podporządkowane. Linia oznaczona numerem pierwszym jest oryginalna. Ta z numerem trzecim została zarysowana na podstawie istniejącej wcześniej bryły. Powieliła formę. Znajdująca się pomiędzy nimi prosta z numerem drugim duplikuje kierunek i natężenie działania sił strukturalnych sąsiednich linii. Kolejne oznaczone na rysunku jako 35A.4, 35A.5 oraz 35A.8 są również nakładkami na istniejącą wcześniej formę. Nowo wprowadzone linie: 35A.6 i 35A.7 nie burzą ustalonego wcześniej porządku. Powtarzając kierunek poprzednich, wpisują się w istniejącą strukturę kompozycyjną. Zadałam sobie pytanie: czy na pewno nie wnoszą nic nowego do rzeźby, do tej rzeźby? Czy są tylko jej uzupełnieniem? Czy ich rola na tym się kończy? Nie chciałam, by tak się działo.

Po pierwsze, w zależności od obserwacyjnego punktu, każda z wymienionych linii przejmuje samodzielną rolę linii profilowej. Wyłamuje się z rytmu powtarzalności, stając się wyraźnym obrysem formy.

Po drugie, wprowadziłam nową wartość związaną z odmiennym niż do tej pory stylizacyjnym opracowaniem formy. Linie są proste. Zakreślone za ich pomocą płaszczyzny przyjmują kształt figur podstawowych. Zgeometryzowana forma tego fragmentu rzeźby pozwala na odejście od realistycznego rysunku.

Formą przestrzenną jest tu ogólny kształt zarysowujący surdut, formy płaskie to budujące go płaszczyzny. Prace rozpoczynałam od wyznaczenia głównych punktów i linii kompozycyjnych. Dobrym przykładem wyjaśniającym moje założenia i metodę rzeźbienia jest fragment rzeźby pokazany na ilustracji 36A i 36B. Głównym punktem jest tu załamana fałda surduta. Na rysunku oznaczyłam go jako 36A.1. To najbardziej wysunięty punkt fragmentu rzeźby. Numer pierwszy i drugi oznacza linie stykające się we wskazanym punkcie. Tworzą jego wierzchołek. Natomiast linia oznaczona numerem 3 tworzy z punktem połączenie wizualne. Jest przykładem siły oddziaływania strukturalnych linii kompozycyjnych. Pomimo że nie jest realnie poprowadzona do punktu, widzimy ją, wiemy o jej istnieniu. Na rysunku oznaczona została przerywaną linią.

Zorientowałam się, że utworzony punkt działa zbyt agresywnie. Postanowiłam go złagodzić. Zwiększyłam jego powierzchnię, tworząc pokazany na ilustracji 36E trójkąt. Osiągnęłam zamierzony efekt, punkt stracił dominujące wizualne znaczenie. Pierwszeństwo otrzymały dwie linie połączone we wskazanym punkcie w jedną. Od tej pory uwaga spojrzenia przesuwana się z punktu na linię. Cechą wyraźnie zarysowanego punktu jest zmuszenie widza do silnej koncentracji właśnie na nim. O punkcie Kandyński pisał:

Punkt jest wewnątrznie najzwięźlejszą formą.

Jest on zwrócony ku sobie. Tej cechy nie traci on nigdy całkowicie — nawet w wypadku pewnej skłonności do ekscentryczności, kiedy to występuje dwudzięk koncentryczności i ekscentryczności.

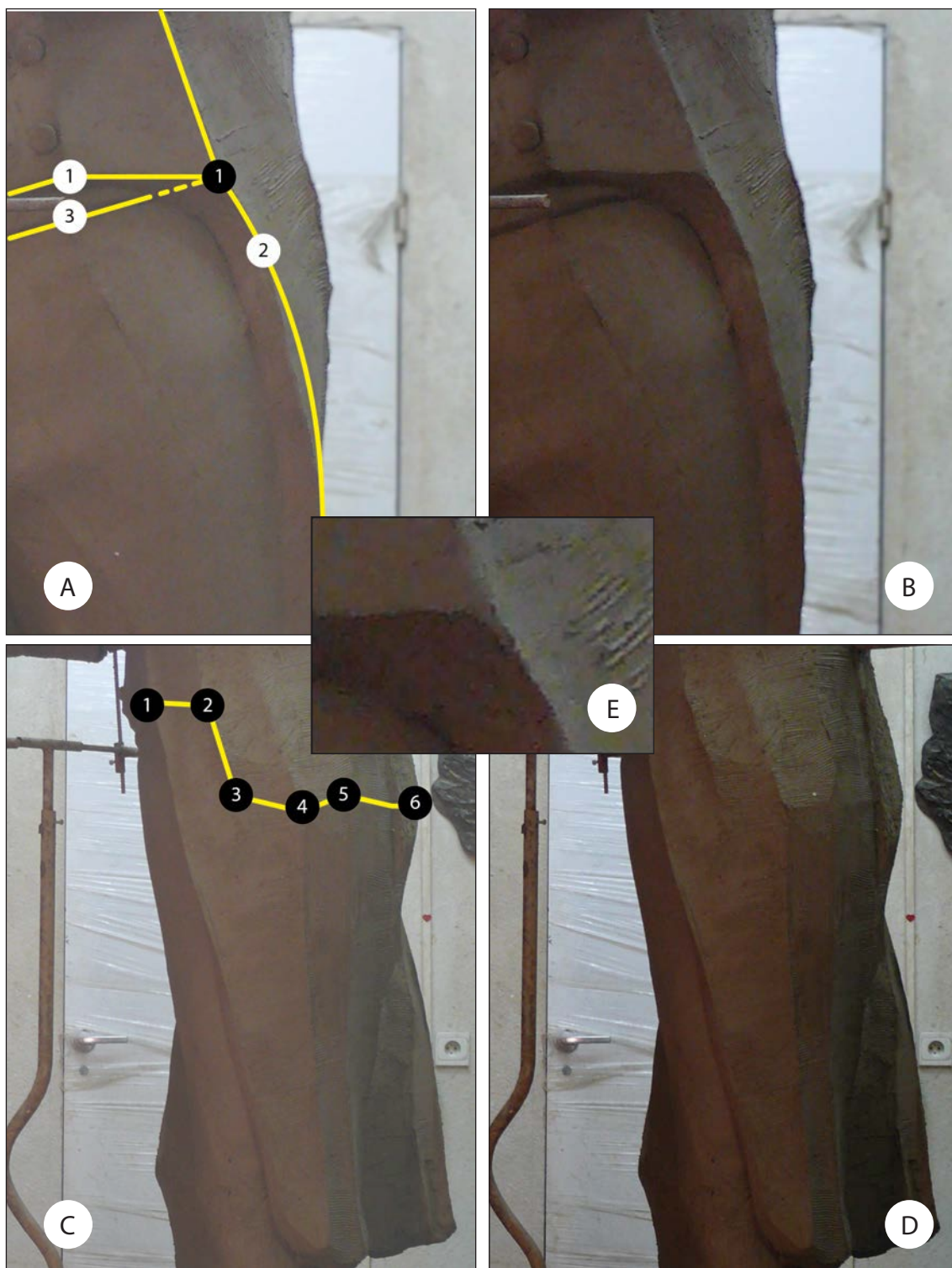
Punkt jest małym światem — ze wszystkich stron, mniej lub więcej, odcięty i prawie wyrwany z otoczenia.

[...] (Punkt) mocno utwierdza się na swoim miejscu i nie wykazuje najmniejszej skłonności do poruszania się w jakimkolwiek kierunku, ani poziomym, ani pionowym. Brak w nim również dynamiki występowania ku przodowi lub cofania się w głąb (Kandyński 1986: 28).

Czy to dobry pomysł — zatrzymać wzrok widza w peryferyjnym miejscu rzeźby?

Czy to dobry pomysł stworzyć w tym miejscu mały koncentryczno-ekscentryczny, odizolowany od otoczenia świat?

Odpowiedź jest oczywista! Nie!



Legenda:

- ① — Strukturalne linie styku płaszczyzn
- ① — Wierzchołki punktów

II. 36. Model w glinie

Źródło: Opracowanie własne

Musiałam znaleźć rozwiązanie, które zamieniłoby punkt zatrzymania w płynny ruch linii. Zmieniłam efekt zetknięcia się płaszczyzn w płaszczyznę trójkąta. Trójkąta, którego ostry dynamiczny kąt skierował wzrok widza w stronę linii oddzielającej surdut od biodra i uda postaci.

Czy włączenie punktu w ciąg innych punktów tworzących dynamiczną linię był dobrym pomysłem?

Tak!

O linii Kandyński pisał:

(Linia) jest śladem poruszającego się punktu, skutkiem jego przesuwania się. Powstaje z ruchu przez zniszczenie bezwładności punktu, absolutnego stanu jego spoczynku, a tym samym przez przeskoczenie ze statyki w dynamikę (Kandyński 1986: 55).

Jednym lekkim uderzeniem narzędzia w bryłę rzeźby wytrąciłam punkt z zatrzymania, »absolutnego stanu spoczynku«, włączając go do linii, a tym samym przeskakując ze statyki w dynamikę. Ruszyłam punkt z miejsca, zmuszając go do ruchu po torze strukturalnej linii profilu rzeźby.

Z problemem tym zetknęłam się jeszcze w wielu innych miejscach rzeźby. Niezasadne zdaje się jednak opisanie ich wszystkich. Nie wniosłoby to nic nowego do niniejszego opracowania. Ograniczę się więc do wskazania odmiennej rzeźbiarskiej metody włączenia punktu, czy też połączenia punktów w strukturalną linię.

Linia to nie tylko kreska, jej istnienie nie musi być zdeterminowane obrysem konturu. Przykład pokazany na ilustracji 36C to linia powstała w efekcie wzrokowego połączenia punktów (zaakcentowanych odmienną formą) w rzeźbie. Tworząc ją, korzystałam z właściwości wzroku znanej typografom. Jost Hochuli w książce *Detal w typografii* wyjaśnia:

Wprawny czytelnik czyta, przenosząc wzrok skokowo wzdłuż wierszy tekstu. Te krótkie ruchy, nazwane sakkadami, oddzielone są przerwami fiksacyjnymi, w trakcie których wzrok zatrzymuje się na 0,2–0,4 sekundy. Wzrok ciągiem wielu sakkad bada wiersz, a potem jedną dużą sakkadą powraca w lewo do początku następnego wiersza (Hochuli 2009: 8).

W rzeźbie punktami fiksacyjnymi są punkty zatrzymania wzroku. Wywołują zarysowanie linii sakkad. Odgrywają tę samą rolę, są niejako tłem dla znaczącej kompozycyjnie treści. Widz nie musi ich odczytywać, wystarczy, że wypełni je treścią uzupełniającą. W układzie tekstu działowego jest z góry ustalony porządek układu. We wszelakich przedstawieniach wizualnych porządek ten zależy od woli twórcy.

Rysunek 36C przedstawia przykład takiej linii utworzonej przez punkty fiksacyjne. Ich zadaniem jest poprowadzenie widza po bryle rzeźby we właściwej kolejności i we właściwym kierunku. W przypadku tego profilu jest to ogląd od punktu pierwszego do



punktu szóstego. Omawiane punkty i linie w rzeźbie spełniły jeszcze jedną rolę. Wyznały krawędzie dla płaskich powierzchni z płaszczyzn, z których zbudowane są poły surduta. Nie dziwi zatem, że poruszane zagadnienia są wspólne dla pojęcia grafiki i rzeźby. Precyzując, przedmiotem uwagi jest tu faktura.

Faktura jest środkiem osiągnięcia celów artystycznych — tak musi być rozumiana i tak stosowana. Innymi słowy: faktura nie może stanowić celu sama dla siebie, lecz musi służyć myśli kompozycyjnej (cel), jak każdy inny element (środek). W przeciwnym wypadku powstaje wewnętrzna dysharmonia, albowiem środek przysłania cel. To, co zewnętrzne, wyrasta ponad wewnętrzną treść — maniera (Kandyński 1986: 51).

Dla mnie, dla rzeźbiarza, faktura ściśle wiąże się z formą dzieła. W zależności od mojej decyzji może stanowić wartość niezależną od kształtu bądź form bryły lub też będzie z niej wynikać. Nie zaprzeczam słowom mistrza, że „faktura nie może stanowić celu sama dla siebie, lecz musi służyć myśli kompozycyjnej”. A jednak, moim zdaniem, warunek podany przez Kandyńskiego nie musi być spełniony poprzez podporządkowanie faktury formie. Faktura może również istnieć jako odrębny, dodany element będący nową formą. Choć uważam, że należy ją traktować jako środek wyrazu, a nie jako wypełnienie formy. »Zewnętrzne« — inaczej zmanierowane — znaczy zbędne, a nie celowo dodane.

Zapewne istnieje granica pomiędzy manierą i celowością, ale jako taka jest niedefiniowalna. Nie dysponujemy narzędziem, za pomocą którego można wskazać parametry początku i końca maniery. Definiowalne jest natomiast samo zjawisko. Określenie powstało na podstawie charakterystyki włoskiego manieryzmu z szesnastego wieku i oznacza przesadność wynikającą z poszukiwania doskonałości. Dzisiaj sztukę manierystyczną rozumiemy nieco inaczej:

Sztuka manierystyczna — twórczość dziwaczna, sztuczna, afektowna i powierzchowna. W tym znaczeniu manieryzm — to raczej pejoratywna ocena niż termin z zakresu historii sztuki (Zwolińska, Malicki 1974: 208).

Faktura to inaczej struktura powierzchni przedmiotu, rzeźby czy obrazu. Jest zazwyczaj powiązana z materiałem, z którego dana rzecz jest wykonana, ale zależna od rodzaju użytego narzędzia. Np. rzeźba kamienna otrzymuje fakturę w wyniku uderzeń dłutem lub zastosowanego poleru. Rzeźbiarz, kując, od razu widzi efekt swojej pracy. Rzeźba wykonywana w glinie wymaga innych czynności. Tu fakturę uzyskuje się w wyniku drapania, odciskania, ugniatań itp. Każdy rzeźbiarz do tego celu przygotowuje własne narzędzia, są to różnego rodzaju rakle, grzebienie, nożyki itp. Czasem nawet mało profesjonalne narzędzia, jak juta czy zwykłe płótno, których strukturę odbija się w glinie. Możliwości jest nieskończenie wiele, w zależności od potrzeb rzeźbiarz przygotowuje własne stemple czy dowolnego kształtu »uciskacze«. Czasem jest to nakładana w specjalny sposób glina, ubijana, podcinana.



Tylko pozornie fakturę w glinie jest łatwo wykonać. Trudność polega na przewidzeniu, jaki będzie ostateczny efekt zastosowanej faktury w materiale, z którego odlana zostanie rzeźba. Inaczej załamuje się światło na glinie, inaczej na brązie, sztucznym kamieniu czy jakimkolwiek innym materiale. Rzeźbiarz musi przewidzieć, jak będzie wyglądała faktura już nie w glinie, ale np. w spatynowanym brązie.

W trakcie wielu lat pracy nauczyłam się, że to, co postrzegamy z bliska jako kształt (detal), z pewnego oddalenia rozumiemy jako fakturę. Bliskość rzeźby każe nam drobne elementy postrzegać jako formę. Oddalenie sprawia, że te same drobne elementy postrzega się jako fakturę.

Zjawisko to wykorzystałam, budując formę płaszcza (surduta) Rembielińskiego. Kiedy stoimy blisko rzeźby, linie pokazane na ilustracji 36 wyraźnie określają formę bryły. Jednocześnie bez problemu zauważamy fakturę imitującą tkaninę surduta. Kiedy się oddalmy, drobne linie faktury zlewają się, przestajemy zauważać ich rysunek. Rolę faktury przejmują linie, zauważalne wcześniej jako strukturalne.

Podobnie jest z twarzą i dłońmi. Z bliska jesteśmy w stanie wyodrębnić rysunek i kształt poszczególnych elementów — policzki, nos, oczy, usta oraz czoło, będąc fakturą nakładką rzeźby, są podporządkowane kształtowi twarzoczaszki. To skóra rzeźby.

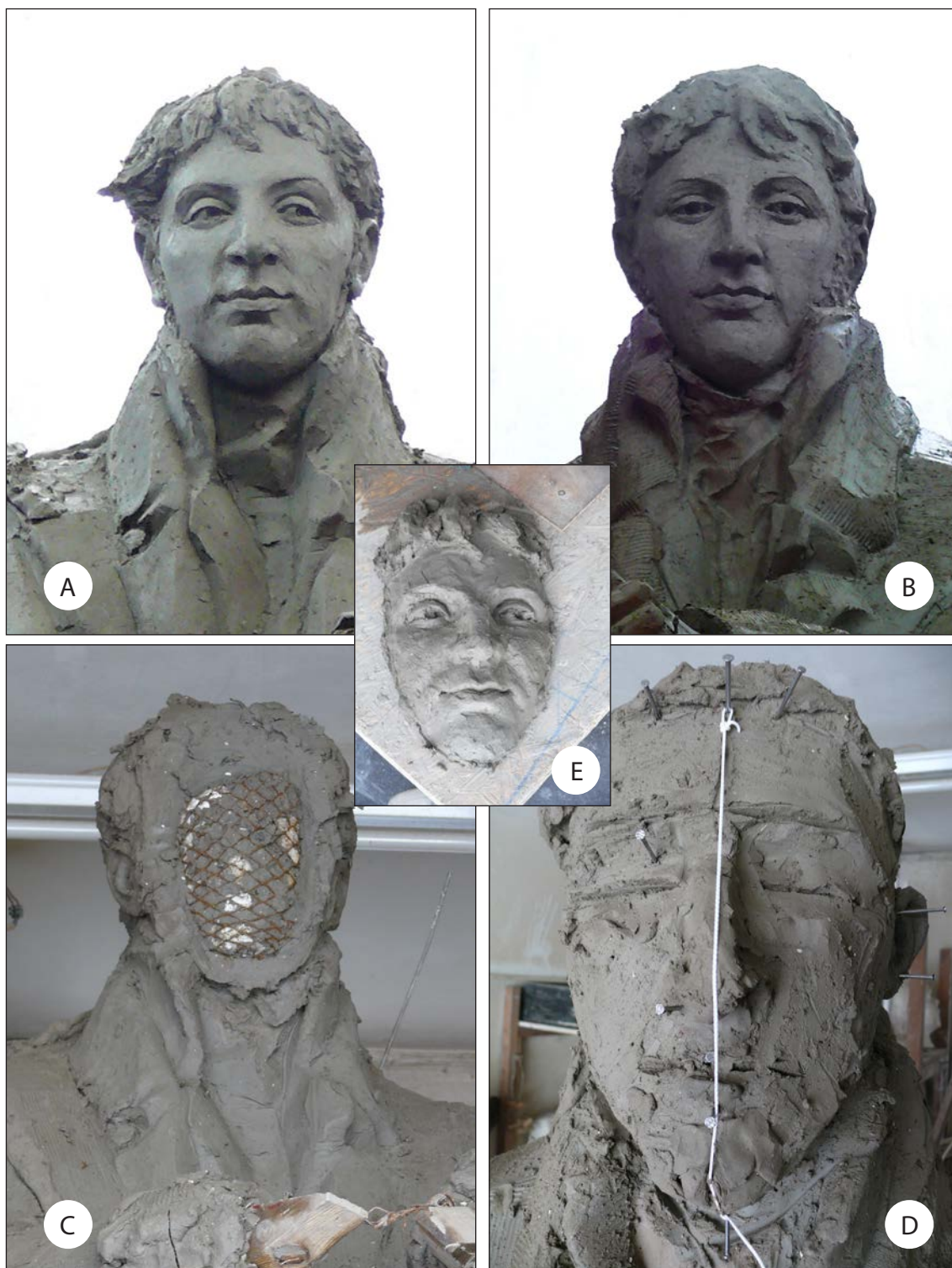
Jak się o tym przekonać?

Wystarczy położyć na policzku dłoń ze złączonymi palcami: opuszek serdecznego palca powinien dotykać czubka nosa, natomiast opuszek kciuka — wejścia do kanału przewodu słuchowego. Nadgarstek powinien być ułożony na końcu żuchwy. Następnie należy odsunąć dłoń od twarzy. Ukształtowane w ten sposób ułożenie ręki to doskonały wzór konfiguracji płaszczyzn twarzoczaszki. Kontury nosa, ust, oczu są w pełni podporządkowane bryle, na której je osadzono. W żadnym razie nie wolno ich postrzegać jako odrębnych kształtów. Dlatego mam odwagę nazwać je fakturą twarzoczaszki.

Jeżeli rzeźbiarz popełni błąd i nie dostosuje się do opisanej zasady, będzie zmuszony do zrobienia tego, co ja: odcięcia (il. 37C) wyrzeźbionej twarzy (il. 37A) i wyrzucenia jej do kosza (lub zostawienia na pamiątkę — il. 37E). Następnie należy rozpocząć pracę od nowa.

Drugi raz tego samego błędu nie popełniłam. Zadbłam o rozliczenie ułożenia płaszczyzn twarzoczaszki. Ilustracja 37D ukazuje ten fragment pracy. Gwoździe powbijane są w charakterystycznych miejscach przeniesionych z ryciny autorstwa Oleszczyńskiego, natomiast ułożony pionowy sznurek miał pomóc w zachowaniu proporcji twarzy. Niestety, zawsze trudno mi jest zachować symetrię, muszę się bardzo pilnować, by prawa strona rzeźby była zgodna z lewą.

Ostateczny efekt pracy widać na fotografii oznaczonej jako ilustracja 37B. Przy prawidłowo przeanalizowanej twarzoczaszce praca nad portretem zajęła mi niecałe trzy godziny. Szybko? Nie, zważywszy, że — wykonując ją po raz drugi, znałam ją na pamięć.



II. 37. Portret Rajmunda Rembielińskiego  
Foto: Zofia Władyka-Łuczak

Czy rzeźbiąc twarz od nowa, poprawiłam tylko układ płaszczyzn twarzy?

Musiałam jeszcze zmienić kierunek spojrzenia Rembielińskiego. Pierwotnie patrzył do góry, w lewą stronę. Jednak przenosząc postać na plac przed budynkiem Sukcesji, należy zauważyć, że wzrok skierowany byłby wtedy na róg dachu domu handlowego. Czy rzeźbiąc, zapomniałam o założeniu, że Rembieliński miał przyglądać się mapie miasta, którego był twórcą? Nie wiem, stało się. Błąd poprawiłam.

Moim zdaniem poprawiłam również wyraz twarzy. Na pierwszym zdjęciu Rembieliński jest zbyt młody i rozkojarzony, na drugim — zdecydowanie poważniejszy i skupiony.

Trzeciego portretu już nie musiałam wykonywać. Ten uznałam za dobry.

Przez kluczowy element rozumiem fragment, który odpowiada za organizację kompozycyjną rzeźby. To punkt, na który widz ma w pierwszej kolejności zwrócić uwagę.

W przypadku ujęcia *en face* postaci Rajmunda Rembielińskiego punkty te są rozłożone wzdłuż pionowej osi. Są nimi: dłonie położone na okrągłym uchwycie cyrkla, twarz, szyja z halsztukiem. Od pozostałych form rzeźby odróżniają się odmienną stylistyką rzeźbiarską. Są rzeźbione wrażliwie, miękko. Odrzuciłam narzędzia rzeźbiarskie, każdy fragment to ślad dotyku dłoni, mojej dłoni. Ważny stał się gest, pociągnięcie, naciśnięcie. Tę fakturę malowałam ręką.

## Równolegle

Dużo działało się równolegle. Po pierwsze, w czasie powstawania rzeźby budowany był dom handlowo-usługowy Sukcesja. Po drugie, jednocześnie toczyły się prace nad wykonaniem tablicy i cyrkla, integralnych elementów pomnika.

\*\*\*

W czasie, kiedy pracowałam nad pomnikiem Rajmunda Rembielińskiego, w zakładzie kamieniarskim Lablatoryt Ludosława Wenerskiego tworzone wizerunek planu Łodzi z 1823 roku. Mapa powstała z płyt kamiennych Nero Zimbabwe z RPA, w których wydrążono zarys ulic i placów oraz działek ówczesnego miasta. Rysunek wypełniono kształtkami z blachy kwasoodpornej. Całość wykonano w technologii Abrasive Water Jet (AWJ), bardzo precyzyjnej technice przecinania materiału za pomocą silnego strumienia wody. Tworzone w ten sposób elementy ściśle przylegają do siebie.

Mapę usytuowano na rogu ul. Rembielińskiego oraz al. Politechniki przed budynkiem galerii handlowo-usługowej Sukcesja. Naszym wspólnym zadaniem, moim i mojego męża, było utrzymanie spójności kompozycyjnej całego placu. Postanowiliśmy, że utrzymamy ją, tworząc tablicę w tej samej technice, co mapa planu miasta. Zrezygnowaliśmy z tablicy



Il. 38. Tablica pamiątkowa, A - w zakładzie kamieniarskim Labladoryt, B - przed pomnikiem Rajmunda Rembielińskiego

Foto: Zofia Władyka-Łuczak

wykonanej z brązu. Sama idea umieszczenia jej przed postacią Rembielińskiego została zachowana.

Technika »water jetu« wymaga specjalistycznego opracowania w aplikacjach komputerowych umożliwiających zapis kolejności ruchu głowicy dyszy tnącej. Na szczęście metoda wektorowego zapisu konturowych linii nie stanowi dla mnie żadnej tajemnicy, nie byłam więc od nikogo zależna. Przystąpiłam do opracowania odpowiedniego dokumentu elektronicznego.

Ograniczenia, z jakimi się spotkałam, dotyczyły grubości wycinanych elementów w kamieniu. Niestety, wiązało się to ze zmianą napisu na tablicy. Zrezygnowano już z pełnego cytatu umieszczonego pod ryciną Antoniego Oleszczyńskiego:

Rajmónd Rembieliński  
PREZES Kommissyi Łomżyńskiej 1807.  
PREFEKT Płocki 1808.  
INTENDENT Jeneralny Woysk Polskich 1809.  
PREZES Kommissyi  
Wojewodztwa Mazowieckiego 1815.  
MARSZAŁEK Seymu Polskiego 1820.  
Ur: 1775 † 1841

na rzecz krótkiej informacji, komu poświęcony jest pomnik:

RAJMUND REMBIELIŃSKI  
TWÓRCA PRZEMYSŁOWEJ ŁODZI

Chcąc zachować oryginalną treść, musiałabym dwukrotnie powiększyć tablicę lub powrócić do pierwotnych założeń i wykonać ją w brązie. Wspólnie z Towarzystwem Przyjaciół Łodzi doszliśmy do wniosku, że spójność wizualna jest istotniejsza od wyliczenia



wszystkich funkcji pełnionych przez bohatera pomnika. Zaważyło zdanie prezesa Ryszarda Bonisławskiego, że opis ten nie dotyczy łódzkiej działalności Rajmunda Rembielińskiego.

Ilustracja 14 (str. 79) przedstawia projekt, na podstawie którego wykonano tablicę. Jak prezentuje to grafika, ostateczna tablica składa się z dwóch części: górnej z herbem rodu Lubicz, z którego wywodził się Rajmund Rembieliński, oraz z dolnej z napisem informacyjnym. Obie znajdują się na płytach o wymiarach 30×160 cm, zgodnych z wymiarami pozostałych płyt położonych na placu.

Wykonałam rysunki, razem z mężem rozplanowaliśmy położenie tablic na placu. Oddaliśmy plik do realizacji. Nic więcej nie powinno nas obchodzić, resztą miała zająć się firma Labladoryt. A jednak, gdy tylko otrzymaliśmy wiadomość, że pierwsza część tablicy została wykonana, natychmiast pojechaliliśmy ją zobaczyć...

\*\*\*

Z mężem również pracowaliśmy równolegle. Ja byłam zajęta rzeźbieniem postaci Rajmunda Rembielińskiego oraz przygotowaniem projektu tablicy, mąż wykonaniem cyrkla.

Założyliśmy, że cyrkiel nie będzie kopią. Będzie pełnił funkcję symboliczną. Miał informować zarówno o tym, że Rembieliński był planistą i konstruktorem miasta, jak i o jego przynależności do loży masońskiej.

Nie bez znaczenia dla światopoglądu Rembielińskiego były także jego filiacje masońskie. Wolnomularstwo przeżywało ówczesnie rozkwit na ziemiach polskich. Głównym celem stowarzyszenia było samodoskonalenie członków oraz praca na rzecz dobra wspólnego (Kania 2015: 43).

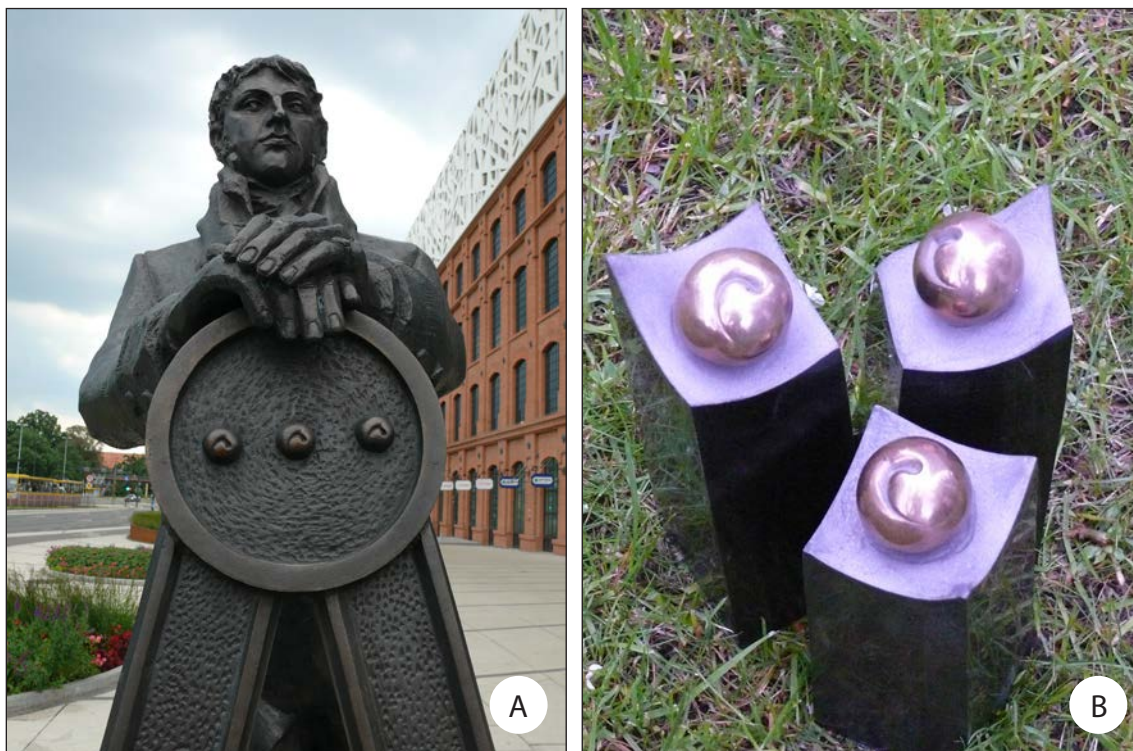
Jeżeli przyjąć te słowa za słuszne, powstające miasto znalazło się w dobrych rękach — w rękach człowieka, który, pracując, myślał szeroko i kierował się ideą tworzenia osady mającej stać się zaczynem przemysłu włókienniczego na terenie Królestwa Polskiego.

Symbol cyrkla Cegielski w *Słowniczku terminów wolnomularskich* wyjaśnił następująco:

...symbol mądrości, zarazem aktywnych, twórczych sił Boga i człowieka. Łącząc w sobie okrąg, czyli nieskończoność, i punkt, czyli początek, jest symbolem absolutu. Jedno z trzech wielkich światel — „atrybutów i symboli Boga, Wielkiego Architekta Świata” (Cegielski 1992: 89).

Na okrągłej tarczy cyrkla umieściłam trzy punkty nawiązujące do symboliki trzech kolumn (il. 39A). Punkty to półkule z rysunkiem złotej spirali (Fibonacciego). Formę owych punktów wymyślił i wyrzeźbił mój Ojciec, Zbigniew Władyka (il. 39B). Prezentował je jako pełne kule na trzech filarach z czarnego bazaltu. Spirale miały personifikować embriony rodzącej się myśli, triady piękna, mądrości i siły.





Il. 39. Rzeźby,

A. Zofia Władyka-Łuczak, *Pomnik Początków Miasta Łodzi*, brąz, 2015,

B. Zbigniew Władyka, *Triada*, brąz, bazalt (25 cm), 1993.

Foto: Zofia Władyka-Łuczak

Dla mnie, dla córki artysty, jest bardzo ważne, że po raz kolejny zrobiłam coś wspólnie z Ojcem, choć teraz symbolicznie.

Zrezygnowałam z bogatego zdobnictwa cyrkla. Uznałam, że zbyt ornamentacyjne rozbudowanie jego ramion rozpraszałoby uwagę. Mnie zależało na tym, by koncentrować się na punktach wyznaczonych przez twarz i dłonie.

Zaprojektowałam cyrkiel, a wykonał go mąż.

## Ostatni dzień

Przez minione dni bardzo dużo pracowałam Fundator skrócił termin realizacji przedsięwzięcia. Nie byłam tym zachwycona. Do tej pory sądziłam, że mogę spokojnie rzeźbić, że mam czas na refleksję i wprowadzenie poprawek.

Innego zdania był mój mąż, Krzysztof. Bez przerwy powtarzał: „Chcesz mieć czas na popsucie? Dobrze rzeźbisz, gdy działasz szybko”. Zawsze twierdzi, że jeśli mam za dużo czasu, to w dążeniu do doskonałości potrafię popsuć to, co już było dobre. Zawsze się złoścę, gdy tak mówi. A może jednak ma rację?



Il. 40. Dłonie

Foto: Zofia Władyka-Łuczak

Ostatniego dnia miałam już niewiele do zrobienia. Tylko wyrzeźbić dłonie. Musiały stać się wreszcie realne, a nie stanowić tylko dodatek w wyobraźni. Niespodzianek, na całe szczęście, nie było (il. 40).

Kiedy pracowałam, nie opuszczało mnie wspomnienie — w tej samej pracowni, w tym samym miejscu, kiedyś, w odległych czasach, gdy studiowałam, wykonywałam odlew rzeźby przedstawiającej złączone dłonie. Rzeźbę przyniosłam z akademii, była zrobiona przeze mnie w glinie. Pragnęłam ją utrwalić. Nie chciałam, aby po wystawieniu oceny za rzeźbiarskie ćwiczenie, podzieliła los innych prac, zmieszanych we wspólnej wannie z gliną. Teraz, gdy miałam tylko parę godzin na wyrzeźbienie dłoni, uśmiechnęłam się, wspominając czas, kiedy na realizację podobnego zadania potrzebowałam paru dni. Była to moja pierwsza rzeźba, którą sprzedałam. Do tej pory sobie wyrzucam, że nie zrobiłam zdjęcia ani nawet notatki, kto ją kupił. Pamiętam tylko, że trafiła gdzieś daleko, chyba do paryskiego hotelu.

\*\*\*

I już? Jeszcze tylko trochę poprawek, bardzo drobnych poprawek. Więcej chodzenia wokół kawaletu niż pracy. Coraz mocniej odczuwałam, że to koniec. Koniec. Kawalet będzie pusty. Wysuszona i zmielona glina trafi do pojemników. Wszystko będzie czekać na kolejną rzeźbę. Po raz ostatni sfotografowałam rzeźbę (il. 41).

\*\*\*

Przyszedł wieczór, zostało jeszcze tylko owinięcie rzeźby. Zrobiłam to przedostatni raz.





II. 41. Pomnik Rajmunda Rembielińskiego  
w glinie  
Foto: Zofia Władyka-Łuczak

## Odbiór rzeźby

Odbiór. Tym określeniem kwitujemy wizytę zleceniodawców powierzonej nam pracy. Łatwiej znieść stres związany z oceną tego, co zrobiliśmy, znajdując suche, dalekie od emocjonalnych określeń nazwy. Taką nazwą jest słowo „odbior”. Przez odbiór rzeczy można przejść obojętnie, przez akceptację już nie. Akceptacja to aprobata nie tylko rzeźby, ale i mnie samej. Moich emocji. Tak pojmuję to zdarzenie. Ja wyrzeźbiłam, zatem jest to ocena mojej osoby. Kiedy rzeźbię, jestem pewna siebie, wiem, jak pracować. Nie myślę o odbiorcach. Opamiętanie przychodzi dopiero, gdy czekam na „odbior”.

Jeszcze nie spotkałam się z dezaprobatą. A przecież boję się, że kiedyś będzie ten pierwszy raz.

Dzisiaj uzyskałam wysoką ocenę.

Dzisiaj po raz ostatni owinęłam rzeźbę. Jutro do pracowni przyjadą specjaliści, którzy wykonają negatywowe formy gipsowe. Spakują je do samochodu. Odjadą. Zostawią nas z okaleczoną rzeźbą. Rzeźba z gliny przestanie być ważna.

## Czas odlewu...

Był piątek, 12 czerwca 2015 roku, czterdzieści sześć dni do odsłonięcia pomnika. Na wykonanie odlewu tak dużej rzeźby to mało czasu. Samo wyliczenie etapów prac (wykonanie modelu w gipsie, brązie, spawanie i »cyzelka« oraz patynowanie), które były przed nami, uzmysławia, jak bardzo ryzykowne było to przedsięwzięcie. Podjęliśmy się zadania, mimo że na umowie zapisana była zupełnie inna data terminu oddania rzeźby. Na szczęście nie byliśmy sami.

Odlanie ponad dwumetrowej rzeźby z brązu w przeciągu krótkiego czasu to karkołomne przedsięwzięcie. Wraz ze swoim zespołem podjął się tego doświadczony odlewnik, Piotr Szmyt z Szymanowa koło Śremu.

Z reguły po wykonaniu rzeźby w glinie rzeźbiarze tylko nadzorują dalsze prace. My nie mogliśmy sobie na to pozwolić, dołączyliśmy do prac przy pomniku.

W czym pomogliśmy? Wykonanie gipsowej formy tak dużej rzeźby to duża sztuka. Sztuka wymagająca wiedzy i precyzji. Kolejność wykonywanych czynności przy gipsowym odlewie małej i dużej rzeźby jest taka sama. Różnica polega na ilości wykorzystanych materiałów: przy małej formie używamy małego pojemnika z gipsem, przy dużej — wiaderka. Małą formę wykonuje tylko jeden sztukator, dużą — sztukator z pomocnikiem.

Nasz sztukator miał dwóch asystentów. Z jednym pracował przy rzeźbie, drugiemu powierzył przygotowywanie gipsu. Tym drugim pomocnikiem byłam ja.





II. 42. Prace przy nakładaniu i zdejmowaniu formy negatywowej  
Foto: Krzysztof Łuczak



Proces odlewu gipsowego modelu postaci Rajmunda Rembielińskiego odbywał się już poza pracownią. Formy zostały wywiezione do Szymanowa.

\*\*\*

Wyruszyliśmy z mężem do Szymanowa. Czas naglił, każda para rąk przydatna była podczas pracy. Odlewnicy przygotowywali formy cyrkla, później je cyzelowali. My cyzelowaliśmy gipsową rzeźbę.

Cyzelować to znaczy usuwać niedokładności odlewu. Zawsze są, zawsze zdarzy się jakiś mały defekt, niedolewka czy nadlewka. W odlewie gipsowym przytrafiają się również pęcherzyki powietrza — małe okrągłe dziurki. Wszystko to trzeba wyrównać, gdzieś coś odjąć, gdzieś coś dodać.

Pracowaliśmy bez wytchnienia cztery dni, od rana do wieczora. W bardzo krótkim czasie musiał powstać model do odlewu z brązu, by w terminie wykonać resztę prac. Czas mijał nieubłaganie. Do odsłonięcia pomnika zostały już tylko trzydzieści dwa dni.

Wróciliśmy do Łodzi. W pracowni w dalszym ciągu stała rzeźba. Nie mieliśmy odwagi jej zdemontować. Oboje z mężem postanowiliśmy, że glinę zrzucimy dopiero po odsłonięciu pomnika. Dlaczego? Nie wiem. Może baliśmy się pustki.

Czekaliśmy na telefon z Szymanowa. Odliczaliśmy każdy dzień. Każdy po cichu, w swoim odizolowaniu. Ani mąż, ani ja nie zdradziliśmy przed sobą, jak bardzo męczy nas bezczynność. Nie popędzaliśmy odlewnika, nie miało to sensu. Zaufaliśmy mu, wiedzieliśmy, że zrobi wszystko, by zdążyć. Nie była to pierwsza rzeźba, którą dla nas odlewał. Nie słyszeliśmy również o tym, by nie wywiązał się ze zobowiązań w stosunku do innych twórców. Nieterminowość odlewni rozeszłaby się wśród rzeźbiarzy bardzo szybko. Tak już jest. Niewiele jest zawodów, w których wszyscy przedstawiciele się znają. W Łodzi jest nas bardzo mało, jeżeli się nie znamy, to słyszeliśmy o sobie.

Jedenaście dni do odsłonięcia pomnika, wieczór. Telefon od pana Piotra Szmyta. „Zrobione, przyjeżdżajcie”.

Następnego dnia rano byliśmy w Szymanowie.

Obróbką brązu zajęliśmy się wszyscy. Pracownicy odlewni spawali rzeźbę, my jak zwykle usuwaliśmy niedokładności odlewnicze. W niektórych miejscach należało poprawić fakturę. Uznaliśmy, że bez problemu zdążymy ze wszystkimi pracami na czas. Właściciel odlewni przestał namawiać pracowników do pracy w nadgodzinach.

Wszystko się zmieniło w poniedziałek, 20 lipca, gdy poproszono nas o zgodę na ponowne przesunięcie terminu otwarcia pomnika. Trzy dni przed wyznaczonym terminem! Zaczęło się piekło. Pracowaliśmy w panice.

Zdążyliśmy. To był cud. Pierwszy raz w życiu, i mam nadzieję, że ostatni, moja rzeźba była patynowana dwanaście godzin przed montażem.



II. 43. Prace w odlewni

Foto: Krzysztof Łuczak, Zofia Władyka-Łuczak





II. 44. Montaż pomnika

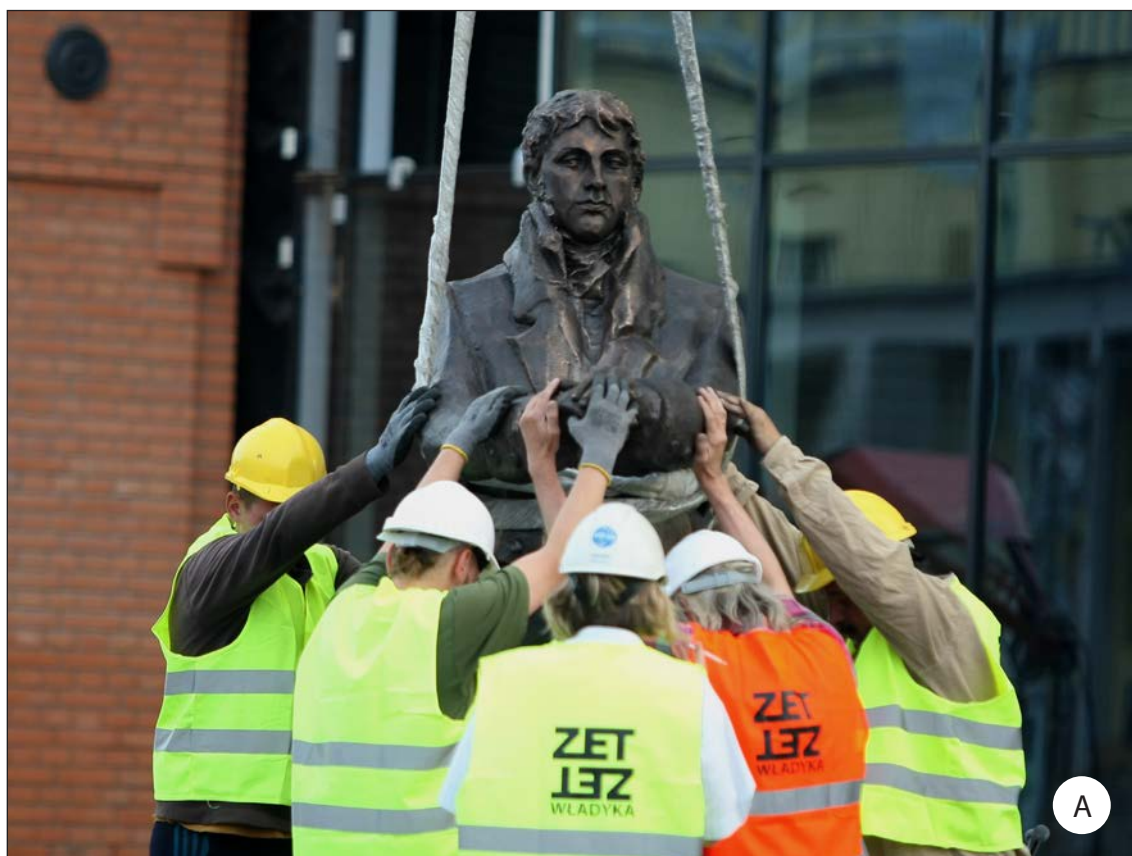
Foto: Grzegorz Gałasinski

\*\*\*

Czwarta nad ranem, 24 lipca 2015 roku. Rozpoczynamy patynowanie. Jedna wielka niewiadoma. Patyna to nie farba. Nigdy do końca nie wiadomo, jak się zachowa. Zwykle odlewnicy po patynowaniu zostawiają brąz na kilka dni, by — jak to określają — odpoczął. Dopiero wtedy przystępują do polerowania rzeźby. Dla nas brzmiało to tym razem jak żart. My musieliśmy zrobić wszystko w parę godzin. Wbrew wszelkim zasadom zabezpieczaliśmy woskiem brąz tuż po patynowaniu. O dziesiątej, po pięciu godzinach pracy, byliśmy w samochodach.

## Czas montażu...

Spieszyliśmy się, dźwig potrzebny do montażu rzeźby umówiony był w samo południe. Z Łodzi do Szymanowa jest dwieście jedenaście kilometrów, naszym starym samochodem to trzy godziny jazdy. Wiedzieliśmy, że zabrakło nam jednej godziny. Samochód z rzeźbą nie mógł jechać z większą prędkością. Humor nas opuścił. Byliśmy przed Zgierzem, gdy licznik pracy dźwigu zaczął wybijać stawki.



II. 45. Montaż pomnika  
Foto: Grzegorz Gałasinski

Pierwsza piętnaście. Dotarliśmy. Kolejne piekło, nic nie było gotowe. Plac pełen ludzi (il. 44). Kamieniarze właśnie docinali płyty, które były potrzebne do położenia nawierzchni. Elektrycy montowali oświetlenie. Szklarze zakładali szyby. Wszyscy w amoku, zapewne trzy dni temu usłyszeli to, co my — otwarcie nastąpi 25, a nie, jak pierwotnie planowano, 28 lipca. Byłam przerażona. Jak w takich warunkach, na placu pełnym kurzu i ludzi, przeprowadzić montaż pomnika?!

Montaż to zwykle święto, jedyna rzecz, która rozprasza i denerwuje, to dziennikarze. Święto, które celebруем. To przecież chwila, na którą pracowaliśmy. Tym razem nie było na to szansy.

Montaż pomnika wymaga spokoju. A przede wszystkim muszę mieć zapewnione odejście, muszę z każdej strony sprawdzić, czy wszystko dobrze wygląda. Ten pomnik wymagał tego w sposób szczególny. Musieliśmy bowiem dopasować położenie cyrkla względem postaci. Decyzja zapadła. Czekamy, aż na placu robi się spokojniej, a przede wszystkim kamieniarze przestaną ciąć kamień.

Osiemnasta czterdzieści. Wyciągamy rzeźbę z samochodu. Wszyscy czekali, firma, która mocowała kotwy pod pomnik, operator dźwigu. Pracy przed nami było mnóstwo. Najpierw trzeba było wykonać tzw. suchy montaż, następnie zaplanować dokładne ustawienie pomnika, zamontować kotwy, wreszcie sam pomnik. Musiałam jeszcze wypolować cyrkiel. Fotografie (il. 44, 45) pokazują czas, w jakim pracowaliśmy. O dziewiętnastej dziesięć wykonywaliśmy suchy montaż, o dziewiętnastej trzydzieści mocowaliśmy kotwy, wreszcie — o dwudziestej pierwszej dziesięć rozpoczęliśmy właściwy montaż pomnika. Nie notowałam godzin, zapisały się w cyfrowym systemie fotografii, widnieją we właściwościach plików. Teraz je tylko odczytałam. Mimo zmęczenia i obowiązków dochowaliśmy tradycji wprowadzonej do pracowni przez mojego ojca. Zawsze w dniu montażu na czerpanym papierze zapisywany jest list *Dla Potomnych*, który następnie zamieszcza się w butelce, starannie zamkniętej i zalakowanej. List zostaje uroczyście schowany wewnątrz pomnika. Ten jest następującej treści:

Dla Potomnych, Łódź A.D. 2015

Pomnik Rajmunda Rembielińskiego, twórcy Łodzi przemysłowej i idei tego Miasta. Stanął 24.07.2015 r. Staraniem Towarzystwa Przyjaciół Łodzi pod patronatem Senatora RP Ryszarda Bonisławskiego, ufundowany i ofiarowany łodzianom przez prezesa Fabryki Biznesu Krzysztofa Apostolidisa — inwestora CH-R Sukcesja — stanął pomnik poświęcony pamięci Rajmunda Rembielińskiego. Pomnik zrealizowany został w Pracowni ZET-ZET Władyka, której założycielem był Zbigniew Władyka.

Rzeźba dłuta Zofii Władyka-Łuczak.

Projekt i koncepcja jest zamysłem małżonków Zofii i Krzysztofa Łuczaków.

Do pomnika pozował Ryszard Kobza — miłośnik i przyjaciel Łodzi.

Spiz powstał w odlewni Studio Szymanowo S.C. Szmyt Piotr & Szmyt Dawid.



"Dla Potomnych"

Łódź A.P. 2015

Pomnik Rajmunda Rembrandtowskiego, twórcy Łodzi przemysłowej i idei tego miasta stanął 24.07.2015 r. Staraniem Towarzystwa Przyjaciół Łodzi pod patronatem senatora RP Ryszarda Bonińskiego, ufundowany i ofiarowany Rodzinom przez Józefa Fabryki Biznesu Krzysztofa Apostolidisa - inwestora CH-R SUKCESJA - stanął pomnik poświęcony pamięci Rajmunda Rembrandtowskiego

Pomnik zrealizowany został w Pracowni Rzeźby ZET-ZET Władysław, której założycielem był Zbigniew Władysław.

Rzeźba dłuta Józefa Władysława - Łuczała. Projekt i koncepcja jest pomysłem małżonków Józefa i Krzysztofa Łuczałów.

Do pomnika pozował Ryszard Kłobza - młodość i przyjaciel Łodzi.

Spółka powstała w oddziale Studio Szymanowo s.c. Szymon Piotr & Szymon Dawid. Wiersz i muzyka Krzysztof Łuczała.

Ryszard Kłobza.

Szymon Chojnacki

## II. 46. List Dla Potomnych

Źródło: Opracowanie  
własne

List został podpisany przez wszystkich, którzy byli obecni przy montażu i przyczynili się do powstania pomnika (list spisała i redagowała Monika Kern).

## Rozdział 5

# Kompletności działań twórczych

### Uwagi wstępne<sup>1</sup>

Akcja tworzenia tej rzeźby rozpoczęła się od sobotniego spaceru ulicą Piotrkowską w Łodzi. W moim pamiętniku to wydarzenie stało się granicą pomiędzy życiem prywatnym i zawodowym. A zatem pamiętnik nie zawiera odniesień do dnia codziennego, życia osobistego oraz innej działalności zawodowej. W trakcie spaceru dowiedziałam się, że będę rzeźbiła *Pomnik Początków Miasta Łodzi* (nazwany pomnikiem Rajmunda Rembielińskiego).

Przeorganizowałam więc swoje życie. To, co było dotychczas istotne, musiało 5 lipca 2014 roku ustąpić pierwszeństwa rzeźbie. Teraz ona stała się najważniejsza. To dlatego pamiętnik poświęcony jest wyłącznie twórczej pracy oraz zagadnieniom bezpośrednio z tym związanym. Moją koncentrację wokół tych działań tłumaczą słowa Rudolfa Arnheima:

W typowych sytuacjach codziennych skupiamy się na pewnych wybranych obszarach i obiektach bądź na pewnych ogólnych cechach obrazu, podczas gdy ze struktury pozostałej jego części postrzegamy jedynie niewyraźny zarys (Arnheim 2011: 47).

Arnheim miał na myśli porządkowanie wizualnie spostrzeżonych obiektów, ja postrzegałam jego słowa jako odniesienie do wszelkich działań człowieka.

---

1 Od autorki: ponieważ w tym tekście wielokrotnie odnoszę się do fragmentów mojego pamiętnika, by nie zanudzać Czytelnika, ale ułatwić Mu lekturę, wybrane fragmenty zamieszczam w przypisach.

Psychologia tłumaczy »uwagę« jako mechanizm selekcji bodźców, determinujących skuteczność podjętych działań w sytuacjach zmuszających do wyboru spośród dwóch lub wielu czynności przebiegających podczas tworzenia. Z badań przeprowadzonych przez Edwarda Nęcę wynika, że spośród ludzkich działań »twórczość związana jest z gorszymi wskaźnikami funkcjonowania uwagi, i to zarówno w zakresie selekcji, jak i kontrolowania czynności jednoczesnych« (Nęcka 2001: 56). Zachodzące zjawisko badacz tłumaczy w dwóch aspektach: wystąpienia aktu tworzenia w wyniku »niewydolnej uwagi oraz niewydolnej uwagi jako wyniku twórczości« (Nęcka 2001: 56). W pierwszym przypadku do głosu dochodzi zjawisko osłabionego »filtru uwagi« prowadzącego do asocjacji bodźców »umożliwiających dostrzeżenie analogii lub dokonania nietypowego skojarzenia« (Nęcka 2001: 56). W drugim aspekcie istotna jest autonomiczna decyzja twórcy dotycząca wyboru zajmującego go problemu. W tym przypadku »uwaga« artysty skupiona jest na interesującym go fragmencie rzeczywistości, a nie na spełnieniu oczekiwań społecznych. W toku dalszych rozważań badacz skłania się do słuszności pierwszej tezy, »zgodnie z którą osłabienie selektywności uwagi służy procesowi twórczemu« (Nęcka 2001: 58). W konkluzji badacz stwierdza, że osłabienie mechanizmu selekcji bodźców to koszt, jaki ponoszą osoby kreatywne, w zamian za przywilej twórczego myślenia. Proces obniżenia funkcji wynikający z zaburzenia działania filtra uwagi być może jest czynnikiem zmuszającym twórcę do szerszego widzenia otaczającej go rzeczywistości, w konsekwencji do wyznaczania niedostrzegalnych w życiu codziennym analogii skojarzeniowych.

Moje doświadczenie podpowiada, że zjawisko rozproszenia uwagi występuje w dwóch wymienionych aspektach i niesłuszne jest poszukiwanie pierwszeństwa jednego przed drugim. Doskonale znane jest mi uczucie rozproszenia uwagi, jak i wybiórcze skupienie. Wystąpienie jednego z nich zależne jest od sytuacji wymagającej »uwagi«. Gdy dokonuję selekcji elementów inspirujących, bywam rozproszona. Gdy przechodzę do twórczej realizacji, koncentruję się na pracy. Przyznaję, że wtedy odcinam się od wszelkich dodatkowych bodźców. Nie słyszę, nie widzę nic, co wykracza poza obszar mojego zainteresowania. Jest to na tyle silny stan, że potrafię wskazać akty wystąpień jednego i drugiego typu angażowania »uwag«, pisałam o tym także w pamiętniku<sup>2</sup>. Tam dotyczyło to czasu poszukiwań inspiracji.

2 Czekalam, stojąc obok kawaletu. Wreszcie usłyszałam kroki na schodach. Wszedł. Poprosiłam, by stanął na podeście. Wy tłumaczyłam jak. Niełatwo przyjąć pozę, by wyglądać naturalnie. Na początku Ryszard był sobą, a nie Rembielińskim. Postanowiłam, że trzeba zmienić otoczenie. To czasem pomaga. Chciałam, żeby Ryszard, spacerując po podwórku, oswajał się z kostiumem, co pozwoli mu wczuć się w postać, ale wciąż nie potrafiliśmy zacząć współpracy. Sytuacja była zupełnie niezależna ode mnie. W końcu przypadkiem zaczęliśmy rozmawiać o jego pasji, o fascynacji walkami Wschodu. Poprosiłam, by zaprezentował mi podstawowe techniki przyjmowanych pozycji. I wtedy nastąpił przełom. Ryszard rozluźnił się i nieświadomie przyjął właściwą pozę. Teraz mógł skupić się na tym, co doskonale znał, wyzbywając się balastu skrępowania. Wróciliśmy do pracowni, każdy na swoje miejsce.

Miałam już ustaloną formę rzeźby, potrzebowałam jednak weryfikacji założeń. W związku z tym, że współpraca z modelem nie układała się, musiałam spośród wielu dostrzeganych bodźców wybrać ten właściwy, spełniający kryteria inspiracyjne. Postępując inaczej, skupiając »uwagę« na jednym wybranym elemencie rzeczywistości, mogłabym pominąć ten, który okazał się istotny.

Zagadnienie rozproszenia »uwagi« dotyczy chyba wszystkich twórców<sup>3</sup>. Tym bardziej, że szukać to znaczy rezygnować z przyjętych założeń, form, detali, rozpoczynać proces od nowa. Moim zdaniem to właśnie na tej płaszczyźnie należy postrzegać ową podzielną »uwagę«, o której wspomina Nęcka.

Autorzy *Słownika polszczyzny rzeczywistej* podają, że człowiek potrzebuje ok. 20–30 milisekund, by odróżnić odrębne bodźce optyczne, 3 sekundy, by odizolować jednostkę teraźniejszości jednej od drugiej (janKomunikant (Organization) 2011: 19). Oznacza to, że co około trzy sekundy taktujemy rzeczywistość, analizując zachodzące w niej zmiany. Realne staje się zatem szukanie inspiracji w bardzo krótkich odstępach czasu. Efekt ten może determinować zjawisko rozproszenia »uwagi«. Jeżeli poszukuję, nie zatrzymuję się zbyt długo na spostrzeżonym, jeżeli sklasyfikuję to jako nieistotny czynnik. Szukam dalej, moja »uwaga« skupiona jest na wielu czynnikach zachodzących w krótkich interwałach czasowych. Zmysłowe postrzeganie inicjuje złożony psychiczny proces dokonujący się na poziomie myślenia — kojarzenia inspiracyjnego.

Zupełnie inną postawę przyjmuję, korzystając z selektywnego skupienia »uwagi«<sup>4</sup>. Opisuję w pamiętniku sytuację, w której istotny jest nie tylko wykonywany akt tworzenia, ale i stworzenie entourage'u wokół niego. Rysując, mam świadomość delikatnej tkanki stanu

3 Przez wiele lat słyszałam słowa: „szukaj formy”, „poszukaj linii, płaszczyzny, punktu”... Słyszałam je od ojca, od nauczycieli akademickich, od kolegów. I ja powtarzam sobie: „Szukaj — to znaczy: obserwuj, stosuj zaobserwowane, odrzucaj, wreszcie — akceptuj. Szukaj — to znaczy twórz”. Słowo to zajmuje ważne miejsce w leksykonie języka pracowni. Nie jest tak, że — przystępując do pracy — znam ostateczny wygląd dzieła. Znam główne założenia, ale ta znajomość nie jest równoznaczna z fotograficzną wizją wyglądu twórczonego. Pod powiekami nie mam obrazu skończonej rzeźby. Dopiero muszę znaleźć jej ostateczną formę. Nieustannie przechodzę przez ten proces. Nieustannie go doświadczając, przekonuję się, że tworzyć oznacza szukać. Artysta to szukający.

4 Stałam przed sztalugą. Wiedziałam, że ten dzień jest dobry, a mimo to czułam irytację. To ważny znak, od niej zwykle zaczyna się u mnie proces tworzenia. Zawsze tak jest. Irytacja, którą muszę opanować, dopilnować, by nie przerodziła się w złość, by wzmogła we mnie stan koncentracji. Nie wiem, co by się stało, gdyby w tym czasie ktoś wszedł, zadzwonił, czegoś ode mnie chciał. A może kiedyś tak było, tylko tego nie usłyszałam, nie zobaczyłam. Odcinam się od rzeczywistości. Mąż doskonale wie, kiedy nie powinien wchodzić do mojej części pracowni. Drzwi są zamknięte, nawet przed nim. To wspaniałe uczucie, gdy stawiane kreski stają się mocniejsze, pewniejsze. Synteza myśli przychodzi sama, bez udziału mojej woli.

koncentracji. Dbam, by nikt mi nie przeszkodził, żeby nie stało się nic, co mogłoby zakłócić tok pracy. Od siebie też wymagam samokontroli stanu skupienia. Jestem świadoma dwukierunkowości powstającego odczucia. Wiem, że przejście w stan koncentracji wymaga nadzoru, by nie przekształcił się w stan irytacji.

Tomasz Maruszewski wyjaśnia, że dodatkowe bodźce, tzw. dystraktory, odciągające uwagę od głównego zadania występują w polu peryferycznego postrzegania. W zależności od wyznaczonego punktu odniesienia uwaga może zostać ukierunkowana w odpowiedni obszar poznania. Proces ten umożliwia sprawne oddzielenie informacji istotnej od nieistotnej. Przytoczona przez autora metafora snopa światła padającego z reflektora na wybrane obszary »krajobrazu psychicznego« doskonale ilustruje przyjętą koncepcję koncentracji. A zatem w trakcie poszukiwań inspiracyjnych uruchomiona zostaje zarówno uwaga typu selektywnego, jak i rozproszonego. Problem projektowy oświetlony zostaje głównym snopem światła, natomiast czynniki inspirujące — drobniejszymi reflektorami o słabszym działaniu.

Nie jestem psychologiem, nie prowadzę empirycznych behawioralnych badań nad zdolnością koncentracji uwagi wśród populacji ludzkiej w różnych sytuacjach życiowych. Wiem jednak, że swoją zdolność udoskonalam, z roku na rok coraz umiejętniej kontrolując obydwa rodzaje uwagi. Wyraz temu wielokrotnie dałam w pamiętniku, pisząc o gromadzeniu informacji o życiu Rajmunda Rembielińskiego, bohatera rzeźby, lub o miejscach, które traktuję jako odniesienia inspiracyjne.

Przyjęta metafora tłumaczy również różnice pomiędzy oczekiwaniami pomysłodawców oraz zleceniodawców pomnika i moim podejściem — podejściem rzeźbiarza mającego wykonać pomnik Rajmunda Rembielińskiego.

Osoby powierzające wykonanie rzeźby koncentrowały się na aspektach ilustrujących postać. Snop światła z ich reflektora padał na społeczne cele, jakie miał spełnić pomnik<sup>5</sup>.

Ważne było, bym uchwyciła podobieństwo twarzy z portretu Rembielińskiego, wykonanego przez Antoniego Oleszczyńskiego<sup>6</sup>.

Zdaniem psychologów: „Istnienie uwagi wynika z ograniczonych możliwości przetwarzania informacji przez umysł ludzki” (Duncan, Humphreys, cyt. za: Nęcka 2006: 178).

5 Pomnik Rajmunda Rembielińskiego miał pełnić funkcję sygnału wywołującego skojarzenia z powstaniem Łodzi. Ryszard Bonisławski twierdził, że mieszkańcy Łodzi nie wiedzą, kim był Rajmund Rembieliński. Chciał zmienić tę sytuację, dlatego poprosił mnie, bym, projektując pomnik, postarała się przybliżyć postać założyciela miasta łodzianom.

6 Do dyspozycji miałam jedynie kopię stalorytu portretu Rajmunda Rembielińskiego. Jak podaje Barbara Konarska-Pabiniak w artykule: *Rajmund Rembieliński — wybitna postać epoki Księstwa Warszawskiego i Królestwa Polskiego. Zasłużony dla ziemi płockiej i gostynińskiej*, za opisem wg *Katalogu portretów osobistości polskich i obcych w Polsce działających*, (t. IV, Warszawa 1994, s. 205, poz. 4557), portret wykonał Antoni Oleszczyński w 1862 roku w Paryżu. Oczekiwano ode mnie, że będę wzorować się na tej rycinie! A przecież powstała dwadzieścia jeden lat po śmierci Rajmunda Rembielińskiego!



W pamiętniku nie nawiązuję do naukowych, psychologicznych pojęć dotyczących zasad działania »uwagi«. Dla mnie ważne były pojęcia z dziedziny języka sztuki. Kiedy piszę o »narzędziach narracyjnych«, »hierarchizacji« wyodrębnianych kształtów czy też o »elementach pierwszoplanowych« lub »kolejno planowych« mam na myśli zarządzanie uwagą widza w taki sposób, by postrzegał elementy rzeźby według narzuconej kolejności. Tworząc, korzystam z ludzkiej percepcji, z selektywnej zdolności przetwarzania informacji.

Różnica pomiędzy tworzeniem a odbiorem dzieła sztuki polega między innymi na tym, że artysta świadomie zarządza selektywnością postrzegania, natomiast widz jej podlega. Nie twierdzą, oczywiście, że publiczność odbiera jedynie w sposób bierny dzieło sztuki czy jakiegokolwiek inne przedstawienie wizualne. Twierdzą natomiast, że narracyjna analiza wymaga »świadomego widzenia«. »Widzenia«, o którym Strzemiński pisał, że nie jest biernym wzrokowym doznaniem, lecz czynną poznawczą pracą ludzkiego umysłu, procesem interpretującym rzeczywistość. Widz nie ma wpływu na selektywną płaszczyznę elementów rzeźby, może jedynie ją postrzegać. Jeżeli jednak na podstawie spostrzeżonego tworzy nowy układ, to kreuje nową rzeczywistość. Może ją przeformułować, tworząc nowe wystąpienia wizualne, np. poprzez fotografię lub wypowiedzi słowne.

Przejście ze wzrokowego doznania na płaszczyznę interpretacji rzeczywistości wymaga zaangażowania złożonego procesu poznawczego. Separacyjny charakter zjawisk, postrzegania i widzenia, tworzy podział na osi obiektywności i subiektywności. Postrzeganie rozumiane jest jako zdolność rozpoznawania przestrzeni wizualnej na poziomie systemu biologicznego, dzięki któremu widoczne są m.in. wielkości obiektów, barw czy odległości. Postrzeganie należy lokować po stronie obiektywnej. Widzenie natomiast, angażując procesy poznawcze i analityczne, jest wynikiem świadomie prowadzonych obserwacji rzeczywistości. Stanowi wartość subiektywną, kontrolującą obszar przestrzeni wizualnej od strony antropologicznej. Wymaga obok wiedzy zdolności tworzenia pojęć, kategoryzowania, wreszcie — odwoływania się do nich w pamięci.

## Kompletności dzieła — według twórcy

Analizując swój pamiętnik dotyczący przebiegu procesu twórczego, dochodzę do wniosku, że wszelkie działania podjęte w trakcie pracy nad rzeźbą wymagały ode mnie skupienia, koncentracji uwagi na aspektach subiektywnych związanych z procesem widzenia.

W trakcie tworzenia »uwaga« w zależności od zagadnienia, które wymagało rozstrzygnięcia, koncentrowała się na trzech głównych płaszczyznach: płaszczyźnie projektowej, technicznej oraz wykonawczo-rzeźbiarskiej.

Proces projektowy rozpoczęłam od przestudiowania historii okresu, w którym żył Rajmund Rembieliński, oraz poznania jego życiorysu. Zebrane informacje umieściłam w rozdziale niniejszej dysertacji zatytułowanym *Wyjątki z życia Rajmunda Rembielińskiego*. Następnie przystąpiłam do poszukiwań inspiracyjnych oraz właściwego zamysłu wyglądu pomnika, czyli do jego zaprojektowania. Najmniej uwagi skoncentrowałam na rozwiązaniach technicznych. Tym zajmował się mój mąż. Najobszerniejsza część pamiętnika wiąże się z pokazaniem przebiegu procesu prac rzeźbiarskich. Nie chodziło mi przy tym tylko o opis pracy twórczej, lecz przede wszystkim o wykazanie metod, którymi artysta posługuje się, by zarządzać »uwagą odbiorcy«. Język sztuki, bo o nim tu mowa, dysponuje narzędziami umożliwiającymi realizację tego przedsięwzięcia<sup>7</sup>.

Psychologia definiuje świadomość jako »zdawanie sobie przez podmiot sprawy z treści własnych procesów psychicznych, np. z tego, co jest przedmiotem spostrzegania, myślenia lub doznań emocjonalnych» (Nęcka et al. 2006: 178). W świetle tej definicji staje się jasne, że każdy artysta (w tym rysownik, malarz, architekt, rzeźbiarz), tworząc, musi świadomie używać środków formalnych (mówić językiem sztuki). Musi wiedzieć, jak i dlaczego wybrany element się wyróżnia, a inny ukrywa. Dotyczący tego zagadnienia materiał badawczy w pamiętniku jest obszerny. Wielokrotnie wykazuję zależność pomiędzy podjętymi decyzjami rzeźbiarskimi a wykorzystaniem zasobów dostępnych środków kreujących przekaz wizualny. Zagadnienia związane z zarządzaniem uwagą w trakcie tworzenia pomnika podzieliłam na dwie główne kategorie: uwagę skoncentrowaną na treści przedstawieniowej oraz uwagę skoncentrowaną na formie pomnika jako na treści nieprzedstawieniowej.

7 Twórcy przekazu wizualnego dysponują bardzo potężnym narzędziem służącym do konstruowania narracji zdarzeń. Sekwencyjność, bo o tym narzędziu mowa, podporządkowana jest hierarchizacji wyodrębnianych kształtów. Należy w tym miejscu pamiętać, że każde przedstawienie wizualne, będąc spójną całością, zbudowane jest z odrębnych elementów, które z kolei podlegają kolejnym podziałom. Relacje zachodzące pomiędzy wyodrębnionymi elementami tworzą zhierarchizowaną strukturę narracyjną. Elementy pierwszoplanowe postrzegane są w sposób natychmiastowy, to na nie powinien paść od razu wzrok odbiorcy. Tłem dla nich jest drugi, trzeci, kolejny plan złożony z dodatkowych szczegółów, detali dopełniających kompozycję.

Wizualny przekaz składa się z dwóch warstw. Pierwsza formułowana jest poprzez znajdujące się w niej elementy przedstawieniowe zaczerpnięte z obserwacji natury, druga — konstruowana za pomocą kształtów oraz w wyniku celowego ich ułożenia. I choć bez warstwy przedstawieniowej dzieło sztuki może istnieć, to bez skonstruowanego układu kompozycyjnego już nie.

Wasył Kandyński badał zależności między elementami rysunkowymi i malarskimi układów kompozycyjnych. Mistrza nie interesowało przedstawienie już istniejącego, nie kopiował natury. Za istotę dzieła sztuki uznawał tkwiące w »elementach« i ich wzajemnych relacjach »napięcia« i »kierunki« tych »napieć«. Istotne dla niego było tylko znaczeniowe współdziałanie punktu na płaszczyznę, punktu na punkt, linii na płaszczyznę, linii na linię, linii na punkt itp. To elementy na siebie oddziałują, to one się przyciągają i odpychają, tworząc wewnętrzną treść. Zupełnie nieistotne jest to, że ich układ przypomina na przykład oko. W życiu realnym nie dziwimy się, gdy robimy unik przed spadającym przedmiotem, mimo że nie rozpoznajemy jego kształtu<sup>8</sup>. Dlaczego ma to dziwić, gdy podobna rzecz rozgrywa się na przykład na płaszczyźnie obrazu czy w przestrzeni rzeźbiarskiej?

Stanisław Ignacy Witkiewicz postulował: „Przestańmy się kłócić — mogą być arcydzieła i knoty w Czystej Formie, mogą być arcydzieła i knoty w naturalistycznym malarstwie” (Witkiewicz 1974: 209). Bezustannie powtarzał jednak: „Forma jako konstrukcja całość dzieła jest wszystkim, a tzw. treść — nieistotnym dodatkiem” (Witkiewicz 1974: 210). Bezustannie zaznaczał, że treść, tzn. element znaczeniowy, zewnętrzny świat osadzony w rzeźbie i malarstwie, świat uczuć życiowych w muzyce, opis w twórczości literackiej, występuje jako artystyczny składnik sztuki. Bezustannie podkreślał, że elementy treści to dodatek, że bywają „koniecznymi dla stworzenia dzieła sztuki, ale jako artystyczne składniki [są] nieistotnymi elementami, nadającymi tylko częściom kompozycji napięcia kierunkowe i dynamiczne” (Witkiewicz 1977: 571–572). Treści nie przyznawał zdolności tworzenia »Czystej Formy«, którą ma tworzyć: „pojęcie najistotniejsze dla całego Istnienia, a mianowicie — pojęcie jedności w wielości (Istnienie w całości i Istnienie Poszczególne są jednościami w wielkościach — każde w innym rodzaju). Z tego pojęcia wyprowadzone jest pojęcie Czystej Formy, jako »konstrukcji dowolnych elementów prostych lub złożonych, bezpośrednio działającej«” (Witkiewicz 1977: 571).

8 Wasył Kandyński wyróżnił dwa sposoby postrzegania i przeżywania wszelkich zjawisk: »zewnętrzny« i »wewnętrzny«. Pomiędzy obserwatorem i zjawiskiem postawił »nibyszybę« utrudniającą »nawiązanie bezpośredniego, wewnętrznego kontaktu” (Kandyński 1986: 12). Odsunięcie owej »niby-szyby« oznacza odrzucenie znaczeniowych pozorów sztuki przedmiotowej na rzecz dostrzegania »wewnętrznych aspektów« struktury dzieła sztuki. Rozgrywa się wówczas w nim »wewnętrzny« dialog sił, kierunków i napięć tkwiących w kompozycyjnych układach form. Aby poznać właściwą istotę dzieła sztuki, należy badać jego poszczególne elementy artystyczne, wydzielić z niego podstawowe formy, by następnie poddać je szczegółowej analizie.

Akceptuję punkt widzenia mistrzów Kandyńskiego i Witkiewicza<sup>9</sup>.

Pomnik przedstawiający historyczną postać, ujęty jako rzeźba celebrująco-upamiętniająca, w założeniu musi zawierać obie warstwy treści. Przy czym warstwa treści nieprzedstawiających służy ustaleniu hierarchii postrzeganych elementów treści przedstawieniowej. Zarządza uwagą odbiorcy. To było bardzo ważne dla mnie jako twórcy pomnika.

Zdaniem Morawskiego, teoretyka sztuki, przedstawieniowa treść rzeźby należy do antropologicznego systemu sztuki. Na podstawie zestawionych ze sobą znaczeniowych elementów rzeźby oraz otoczenia odbiorca ma rozumieć celowość umieszczenia postaci na placu przed Centrum Handlowo-Rozrywkowym Sukcesja, w miejscu, w którym dawniej mieściła się przędzalnia i tkalnia bawełny. Obserwator przechodzący przez plac ze sposobu ujęcia tej postaci oraz dołączonych do niej atrybutów powinien odczytać intencje autora, czyli moje intencje. Widz ma wiedzieć, że stojący mężczyzna to człowiek w sile wieku, pewny siebie, odgrywający ważną rolę w społeczeństwie. Ma również domyślić się jego powiązań z miastem, z Łodzią<sup>10</sup>.

9 Artysta poprzez kompozycję (odpowiednio do swych zamierzeń) nadaje tworzonej formie potencjał komunikacyjno-estetyczny. Nie chodzi tu oczywiście o literacki przekaz treści. Ten rodzaj informacji formułowany jest poprzez przedmiotowe przedstawianie wybranych fragmentów rzeczywistości. Tu ważne jest zjawisko, gdy forma ukształtowana kompozycyjnie to zarówno środek, jak i cel, gdy jest przedmiotem samookreślającym i samowyrządzającym. Jest taka dzięki brzmieniu »wewnętrznych treści« tkwiących w kompozycyjnie zestawionych elementach i formach.

[...]

Można więc zaryzykować stwierdzenie, że literacka treść wprowadza szum do układu kompozycyjnego. Nie oznacza to jednak, że sztuka przedstawiająca nie podlega prawom kompozycyjnym. Wręcz przeciwnie, kompozycja przyjmuje wtedy służebną rolę. Jawi się jako narzędzie, za pomocą którego artysta, odwołując się do relacji układów kompozycyjnych, wprowadza literacką treść do przedstawienia wizualnego. Występuje więc swoista korelacja podporządkowania treści literackiej względem kompozycji i kompozycji wobec literackiej treści.

Elementy zebrane w wizualnym przedstawieniu mogą być zestawione w układach wolnych lub zależnych od treści literackiej. Jedne i drugie można ująć w ramy układów kompozycyjnych lub zebrać przypadkowo. A jednak tylko elementy o przemyślanej strukturze układu mogą pretendować do miana stawiania się formą.

10 Wszystkie trzy elementy pomnika dopełniały się wzajemnie: mężczyzna, cyrkiel, plan miasta. Usunięcie któregośkolwiek z nich spowodowałoby zamazanie czytelności przekazu wizualnego. Cyrkiel, symbolizujący narzędzie konstruktorów, kreatorów, planistów, ma wskazywać rolę, jaką pełnił w tworzeniu miasta Rajmund Rembieliński. Skojarzenie z lożami masonskimi jest również jak najbardziej słuszne. Bohater pomnika był masonem. Sposób trzymania cyrkla przez Rembielińskiego ma wskazać sposób, w jaki wykorzystywał go w pracy. Nie pracował fizycznie. Nie mogłam przedstawić go w terenie, chciałam natomiast pokazać go w roli osoby nadzorującej i kreującej powstawanie ośrodka przemysłowego. Miałam prawo postawić go przed planem miasta, które stworzył. Miałam również prawo postawić go *vis-à-vis* miasta. Oprzeć jego dłonie na narzędziu, które zgodnie z założeniem ruchu masonskiego symbolizuje sprawczą ideę myśli.

Projektując rzeźbę, kontroluję czytelność treści przedstawieniowych, korzystając z teorii treści Erwina Panofskiego, wykorzystywanej przez teoretyków sztuki do analizy znaczeń formuł wizualnych zawartych w dziele sztuki na poziomie postrzegania (analiza preikonograficzna) oraz widzenia (analiza ikonograficzna oraz ikonologiczna). W stosunku do teoretyków sztuki używam tego narzędzia w lustrzanym odbiciu.

Analitycy najpierw rozstrzygają pierwszy poziom, »preikonograficzny« (przedmiotowo-naturalny). Poprzez identyfikację kształtów i barw określają formy znaczeniowe występujące w dziele sztuki. Dokonują analizy »pseudoformalnej«. Drugi poziom to sformułowanie treści »ikonograficznych« (wtórnych), dostrzeżenie znaczenia konwencjonalno-pojęciowego. Na trzecim poziomie analizują treści określane przez Panofskiego jako »ikonologiczne« (wewnętrzne), poszukując znaczeń ukrytych, niezauważalnych w warstwie określeń oczywistych, wpisanych w alegorię lub atrybuty czy też zaczerpniętych z życia codziennego. Na tym poziomie istotna jest idea i zamiysł interpretacyjny.

Moja praca przebiega w odwrotnej kolejności. Najpierw określłam ideę. Kiedy rzeźbię, kierowana »wewnętrzną potrzebą«, ulegam fascynacji jakimś zjawiskiem, układem rzeczy lub wyzwaniem emocjonalnym. Jest to poziom zarezerwowany dla mnie, nawet w pracach zleconych odcinam się od zewnętrznych sugestii. Opinie zlecniodawców rozpatrzuję jedynie na poziomie treści ikonograficznych, które najczęściej są przedmiotem zamówienia, elementem charakteryzującym specyfikę tematu tworzonej opowieści przedstawieniowej. To właśnie ten poziom podlega negocjacji umownych treści ilustrowanych „tematami i pojęciami wyrażanymi za pomocą rzeczy i zdarzeń” (Panofsky 1971: 20). Trzeci poziom także rezerwuję tylko dla siebie. To ja decyduję o formie rzeźby. Ja kształtuję linie, punkty i płaszczyzny, ja ustawiam je w przestrzeni, ja decyduję o zachodzących pomiędzy nimi relacjach kompozycyjnych.

Jaka idea mi przyświecała, gdy przystąpiłam do rzeźbienia Rajmunda Rembielińskiego? Od samego początku pracy zakładałam, że najważniejsza jest zawodowa strona życia mojego pomnikowego bohatera. Życie prywatne odstawiałam na bok, nawet nie zbierałam na ten temat materiałów informacyjnych. Nie interesowałam się tym. Istotne było to, co zrobił dla mieszkańców miasta. Utożsamiałam się z Rembielińskim. Gdy rzeźbię, mojego prywatnego życia też nie ma, odrzucam je. Na pierwszym miejscu jest praca. Fascynował mnie proces przekształcania rolniczych i dzikich terenów w miasto. W czasie spaceru po ulicy Piotrkowskiej wyobrażałam sobie, jak wyglądało to miejsce, jak wyglądał trakt piotrkowski w czasie, w którym pierwszy raz zobaczył go Rembieliński. Jak wyglądał podczas wprowadzanych zmian? Nie walczyłam z pokusą tworzonych wyobrażeń. Miasto było równie ważne jak postać jego twórcy. Studiowałam plany miasta współczesne Rembielińskiemu oraz te najnowsze, dostępne w globalnej sieci internetowej. Porównywałam, nakładałam je na siebie, znajdowałam punkty wspólne. Nie miałam wpływu na usytuowanie pomnika. Plac



obok skrzyżowania alei Politechniki i ulicy Rembielińskiego, na którym miał stanąć, został mi narzucony. Aby być w zgodzie ze sobą, musiałam znaleźć własny powód, dla którego rzeźba powinna znajdować się właśnie w tym miejscu. Odpowiedź odnalazłam, studiując plan miasta Łodzi z 1823 roku Filipa de Viebiga według założeń Rajmunda Rembielińskiego. Pomnikowa postać stoi na wytyczonej południowo-zachodniej granicy osiemnastowiecznej Łodzi i spogląda w kierunku placu Wolności, w stronę najstarszej części miasta, od której wszystko się zaczęło. Od tego momentu nie miałam już wątpliwości. Usytuowanie pomnika w tym miejscu było uzasadnione.

Chciałam wyrzeźbić postać człowieka charyzmatycznego, dumnego ze swojej pracy, jednocześnie kierującego się dbałością o komfort życia przyszłych mieszkańców Łodzi. Moje spostrzeżenia były spójne z rozważaniami Rafała Kania, wpisującego Rajmunda Rembielińskiego w „oświeceniową atmosferę intelektualną” (Kania 2015: 53). Założyciel przemysłowej Łodzi wyrażał przekonanie, iż prowadzenie wszelkich rozważań powinno podlegać celom praktycznym i koncentrować się na poszukiwaniu sposobów ulepszania bytu rodzaju ludzkiego.

Książka Kania pt. *Usprawnić państwo* ukazała się w rok po tym, jak zbierałam informacje o Rembielińskim. Data publikacji książki — rok 2015 — wskazuje, że pracowaliśmy równolegle; ja nad rzeźbą, Rafał Kania nad tekstem. Niemożliwe zatem było, żebym ją znała, a jednak książka wypełnia lukę, przekazując informacje o Rembielińskim jako »myślicielu« podejmującym zagadnienia ekonomiczno-społeczne oraz polityczne.

Założyłam, że — chcąc pokazać Rajmunda Rembielińskiego, zastosuję dwojakiego rodzaju środki formalne. Geometryzujące formy będą charakteryzowały jego twardą polityczno-gospodarczą postawę, natomiast miękkie realistyczne linie zarysowujące twarz i dłonie — dbałość o warunki życia w mieście, które tworzył.

Przygotowując się do wykonania projektu pomnika, zestawiałam preikonograficzne elementy z odpowiadającymi im elementami ikonograficznymi. Dla mnie była to bardzo ważna chwila, decydująca o charakterze rzeźby. Były to moje założenia projektowe. Zagadnienia podzieliłam na trzy grupy:

1. Usytuowanie pomnika w terenie.
2. Kompozycyjne i formalne ujęcie postaci pomnikowej.
3. Rzeźbiarskie formy.

Według Panofskiego analiza preikonograficzna wymaga wiedzy o tym, w jaki sposób za pomocą »form« wyrażane są rzeczy i zdarzenia w odniesieniu do zmiennych warunków historycznych. Analiza ta określana jest jako »historia stylu«. Natomiast analiza ikonograficzna wymaga wiedzy o tym, w jaki sposób za pomocą »rzeczy« i »zdarzeń« wyrażane są

»tematy« i »pojęcia« w odniesieniu do zmiennych warunków historycznych. Analiza ta określana jest jako »historia typów«.

Kierując się założeniami Panofskiego, w pierwszej grupie — usytuowania pomnika w terenie — po stronie »historii stylu« umieściłam istniejące elementy form architektoniczno-urbanistycznych, po stronie »historii typów« — tematyczne założenia mające budować treść pomnika. Za najistotniejsze uznałam wykazanie występujących współzależności pomiędzy pomnikiem a urbanistycznym układem miasta. W drugiej grupie — kompozycyjnych i formalnych założeniach ujęcia postaci pomnikowej — za najistotniejsze uznałam wydobycie cech osobowych postaci. W trzeciej grupie umieściłam treści nawiązujące do języka sztuki, analizując środki formalne, które zamierzałam zastosować w trakcie wykonania rzeźby<sup>11</sup>.

Ostatecznie mój projekt wyglądał następująco: przed planem miasta z 1823 roku postawiłam przystojnego mężczyznę, ubranego, zgodnie z modą panującą w drugiej dekadzie dziewiętnastego wieku, we frak, kamizelkę, koszulę z wysokim kołnierzem, wyprostowanego, w lekkim rozkroku. Mężczyzna trzyma duży mierniczy cyrkiel przed sobą, w wyprostowanych rękach. Stoi bezpośrednio na chodniku, jest skierowany na północ. Pomiedzy cyrklem a planem miasta umieściłam tablicę informacyjną z nazwiskiem bohatera oraz jego herbem.

Ostateczne moje zadanie wyglądało następująco: zainteresować przechodnia pomnikiem, zmusić go do odczytania wytworzonej przeze mnie narracji wizualnej. Podobnie jak inni twórcy, przed przystąpieniem do realizacji zadania rzeźbiarskiego nie przeprowadzam badań zainteresowań i oczekiwań społecznych. Wiążące były zadania sformułowane przez zleceniodawcę. Ideę rzeźby formuję na podstawie własnych doświadczeń i obserwacji życiowych. Za jedyną weryfikację uznaję zainteresowanie moimi pracami. Polegam na wiedzy, że artysta, wykonując rzeźbę, dysponuje narzędziami pozwalającymi narzucać kolejność postrzegania elementów, w ten sposób zarządza uwagą widza. Konstruowanie narracji przebiegu zauważania elementów jest czynnikiem kontroli uwagi widza. A jeżeli kontroluje postrzeganiem, jednocześnie kontroluje poznaniem figury rzeźby.

Założyłam, że najsilniejszym wizualnie elementem rzeźby mają być dłonie obejmujące rękojeść cyrkla oraz twarz postaci Rajmunda Rembielińskiego. To na nie widz powinien w pierwszej kolejności zwrócić uwagę. Pozostałe elementy rzeźby są tłem dla wymienionych.

Rzeźbiąc, a potem pisząc pamiętnik, dużo czasu poświęciłam kompozycji. Uważam, że kompozycja to podstawowe narzędzie, którym wyznaczam kolejność postrzeganych elementów rzeźby. Za jej pomocą decyduję o tym, które z nich odbiorca zauważy jako pierwsze, które jako kolejne, a które jako ostatnie.

Pisząc pamiętnik, wykazałam, że kompozycję budujemy na podstawie wyznaczanych linii i wynikających z ich ułożenia płaszczyzn. Wyróżniłam dwa rodzaje linii w rzeźbie:

11      Możemy domyślać się, że, gdy Rajmund Rembieliński pracował dla łódzian nad planem miasta, był energicznym, owładniętym pasją człowiekiem. Taka właśnie ma być ta rzeźba.

»zewnętrzne« oraz »strukturalne«. »Zewnętrzne« linie są nałożone na rzeźbę. Podobnie jak w rysunku, grafice i malarstwie nie wynikają ze struktury płaszczyzny, na której są położone, są od niej niezależne<sup>12</sup>. Powyższy podział wprowadziłam na podstawie przemyśleń z punktu widzenia rzeźbiarza. Podporządkowałam go celowości stosowanych środków formalnych. Teraz należy uzupełnić ten podział o zagadnienia związane z widzeniem oraz postrzeganiem tego, co wyrzeźbione.

Wszystkie rodzaje linii: »zewnętrzne«, »strukturalne« typu »naturalnego« (powstającego na styku płaszczyzn i rysującego profil rzeźby), »linie siatki kompozycyjnej« podlegają zjawisku postrzegania. Natomiast nie wszystkie podlegają procesowi widzenia. O strukturalnych liniach typu kompozycyjnego powiemy, że są niewidoczne. Nie są narysowane ani wyrzeźbione. Powstają w wyniku celowego zestawienia elementów, z których wizualne przedstawienie jest złożone. Rysują je ukryte siły napięć i ich kierunków, przynależne poszczególnym elementom, z których zbudowana jest rzeźba. Dopiero przeprowadzenie formalnej analizy pozwala dostrzec ich działanie. Poniższa tabela pokazuje opisane zależności pomiędzy rodzajami linii a widzeniem oraz postrzeganiem.

Tabela 2. Zależności linii

Elementy	Widzenie	Postrzeganie
Linie zewnętrzne	występuje	występuje
Linie strukturalne typu naturalnego	występuje	występuje
Linie strukturalne typu kompozycyjnego	nie występuje	występuje

Źródło: opracowanie własne

W pamiętniku nie umieściłam analizy kompozycji gotowej, stojącej na placu rzeźby. Jak wielokrotnie zaznaczałam, nie pracowałam jednocześnie nad całością postaci Rajmunda Rembielińskiego<sup>13</sup>.

Spisane przeze mnie formalne analizy dotyczyły jedynie układu figury postaci Rembielińskiego. Pisząc, starałam się wykazać, że poprawność kompozycyjna jest istotna na każdym etapie uszczegółowienia rzeźby. Błędy, które popełni się na początku, np. w trakcie

12 Na podstawie własnych prac mogę wyróżnić dwie podstawowe grupy punktów i linii: strukturalne i zewnętrzne. Strukturalne wynikają z bryły rzeźby; powstają na styku płaszczyzn oraz rysują jej profil. Strukturalnymi liniami nazywam również te, które nie są widoczne w rzeźbie jako linie, lecz tworzą siatkę kompozycyjną, wyznaczoną przez główne optyczne kierunki rozłożenia ciężaru bryły.

13 W przypadku tej rzeźby nie czułam się komfortowo, gdyż warunki techniczne zmusiły mnie do tego, żebym osobno rzeźbiła postać oraz cyrkiel. Obydwa elementy zostały ze sobą połączone dopiero podczas montażu pomnika.

narzucania gliny, pozostaną. Nie istnieje jakiś magiczny sposób, dzięki któremu można wyeliminować je pod koniec prac rzeźbiarskich, gdy liczą się detale<sup>14</sup>.

Praca nad rzeźbą przebiega sekwencyjnie, a proces realizacji działań rzeźbiarskich przerywany jest autorskimi korektami. W chwilach autorefleksji podejmuje się, między innymi, decyzje dotyczące układu kompozycyjnego rzeźby. Przedstawione w pamiętniku relacje analiz rozwiązań kompozycyjnych zbieżne były z przerwami między poszczególnymi etapami prac nad rzeźbą.

Pierwszy etap pracy, opis projektu pomnika, dotyczył podstawowych założeń układu kontrapostu, pozy, w jaką wpisałam postać Rajmunda Rembielińskiego<sup>15</sup>.

Kontrapost uznaję za harmonijny układ ciała ludzkiego, wpisany w kompozycję zamkniętą, o zrównoważonych silniach kierunkowych. Układ ten poprzez umiejętne akcentowanie wybranych elementów postaci pozwala narzucić hierarchiczny porządek postrzegania elementów rzeźby. W przypadku pomnika Rembielińskiego na pierwszy plan miała wysunąć się linia wytworzona przez połączone punkty rękojeści cyrkla, dłoni oraz twarzy. Zamknięty charakter ułożenia postaci miał zapobiec rozproszeniu uwagi widza.

Moje pierwsze kompozycyjne decyzje podjęte w trakcie narzucania gliny na konstrukcję widać na rysunku 20. Już wtedy pilnowałam prawidłowego uformowania głównych kierunków wyznaczających wizualny porządek rzeźby. Rozpoczęłam tym samym proces badań nad układem linii, punktów i płaszczyzn, proces bezustannego sprawdzania zależności.

W trakcie kolejnej autorskiej korekty wyznaczyłam pierwsze kompozycyjne odniesienia kierunków strukturalnych linii typu kompozycyjnego oraz naturalnego. Na tym etapie moja praca polegała na stworzeniu odwołań do bardziej szczegółowej mapy wymienionych typów siatek kompozycyjnych. Najważniejsze było odnalezienie klucza kompozycyjnego<sup>16</sup>.

Od ostatecznego opracowania założeń kompozycyjnych rzeźby w glinie dzieliła mnie jeszcze jedna autorska korekta. Najważniejszy, wyciągnięty na jej podstawie wniosek, traktował o organizacji struktury przestrzeni. Zależało mi na zespoleniu występujących w rzeźbie układów siatek w scaloną, zamkniętą kompozycyjnie całość. Ważne było,

14 Pod pojęciem »narzucania gliny« nie kryje się mechaniczne nałożenie gliny, lecz twórcze kreowanie formy. Późniejsze wprowadzanie detali, dbałość o realistyczne szczegóły to nakładka. Twierdzę, opierając się na własnym doświadczeniu, że jest to etap, który wymaga najwięcej czasu i twórczego wysiłku.

15 Ułożenie ciała i utrwalony gest to bardzo silne nośniki komunikacyjne, które powinny być zgodne z założeniami kompozycyjnymi rzeźby. Występująca tutaj zależność jest bardzo istotna — układ ciała umożliwia interpretację treści wypowiedzi wizualnej, ale i determinuje jej formalną kompozycję.

16 Pierwsze decyzje o formie rzeźby dotyczą głównych założeń kompozycyjnych. Należy je traktować jako wstępne opracowanie, pomocne w dalszych pracach nad poszukiwaniem ostatecznego klucza układu kompozycyjnego. Do właściwych rozwiązań dochodzi się w dalszym toku pracy.

aby opracowany fragment postaci wkomponować w całość rzeźby na dwóch płaszczyznach realizacyjnych, pierwszej, przed połączeniem wszystkich elementów rzeźby; postaci oraz cyrkla, oraz drugiej — przedstawiającej już całość rzeźby mężczyzny trzymającego przed sobą cyrkiel<sup>17</sup>.

Czy sprawiała mi trudność sytuacja zmuszająca do wyobrażenia sobie końcowego efektu pracy? Nie. Po pierwsze miałam przed sobą projekt, miniaturę pomnika przedstawiającą całość rzeźby, po drugie wiedziałam, do czego dążę — do kompozycyjnie zamkniętego układu.

W czasie ostatniej autorskiej korekty sprawdziłam, czy udało mi się zrealizować wszystkie założenia rzeźbiarskie, które chciałam wprowadzić do rzeźby. Upewniłam się, czy całość tworzy figurę rzeźby, czy też jest tylko zlepkiem przypadkowo dobranych i zestawionych kształtów. Przeanalizowałam, czy dostawione ręce, surdut, szczegóły twarzy, naniesiona faktura, nałożone linie zewnętrzne zostały przeze mnie prawidłowo wkomponowane, czy nie zaburzyły struktury kompozycyjnej.

Przy czym figurę rozumiem, podobnie jak Arnheim, jako obiekt zdefiniowany przez mniej lub bardziej jednoznaczną strukturę. Aby przedmiot stał się figurą, musi posiadać swoiste cechy wyodrębniające go od tła, które są „bezgraniczne, bezkształtne, jednorodne, drugorzędne i często całkowicie pomijane” (Arnheim 2011: 332).

Figurę rzeźby określa forma, która z kolei odczytywana jest poprzez odniesienia do kształtów. Podążając za Arnheimem, kształt możemy rozpatrywać jedynie na podstawie poznanych wcześniej jego wystąpień lub przedstawień. Dla artysty oznacza to, że nigdy dwa razy nie narysuje tego samego koła. Drugie koło będzie odniesieniem do pierwszego, a pierwsze będzie odniesieniem do poprzednich kół narysowanych nie zawsze przez niego samego.

Kształt stanowi pojęcie z dwóch różnych względów: po pierwsze, z uwagi na to, że każdy kształt widzimy jako rodzaj kształtu; [...] a po drugie, ponieważ każdy rodzaj kształtu widziany jest jako forma rodzajów przedmiotów (Arnheim 2004: 119).

Forma z założenia jest niepowtarzalna. Na przykład forma koła jest formą tego jednego narysowanego koła, jego jednostkowym wystąpieniem, bez odniesień do znaczeń semantycznych wcześniejszych bytów. Może być nośnikiem treści, lecz nią nie jest. Dla artysty oznacza to, że forma tworzy swój własny system działań znaczeń wizualnych. Kandyński pisał:

17 A przecież w wyobraźni musiałam połączyć je ze sobą i przewidzieć wszystkie zagadnienia kompozycyjne. Założyłam, że elementami, na które widzę ma w pierwszej kolejności zwrócić uwagę, są dłonie, położone na uchwycie ramion cyrkla, i twarz. Postać miała być wizualnymi ramami dla wymienionych elementów. Aby tak się stało, musiała zostać wpasowana w kompozycję zamkniętą. Zadaniem układu zestawionych elementów było skierowanie wzroku widza na kluczowe elementy pomnika, które wyprowadzone były poza ramy postaci.



Sama forma jako kształt przedmiotów (rzeczywistych lub nierealnych), lub czysto abstrakcyjne wydzielenie jakiejś przestrzeni, płaszczyzny — może egzystować samodzielnie (Kandinsky et al. 1996: 64).

Za scalenie kształtów oraz form budujących figurę odpowiada adekwatne ich zestawienie, które nazywamy kompozycją<sup>18</sup>. Warto dodać, że dla sztuki przedstawiającej kompozycyjnie ukształtowana jest zarówno środkiem, jak i celem, gdy jest przedmiotem samookreślającym i samowyrządzającym. Jest taką (na co wskazywał zarówno Kandyński, jak i Witkiewicz) dzięki brzmieniu wewnętrznych treści tkwiących w kompozycyjnie zestawionych elementach i formach.

Badając dzieło sztuki od strony formalnej, należy oddzielić opis form od analiz występujących w nim kształtów jako nośników znaczeń semantycznych. Istotna jest tu wewnętrzna akcja sił i napięć rozgrywających się wewnątrz i na zewnątrz form oraz pomiędzy nimi. Należy uznać, że właśnie te działania zarządzają naszym widzeniem i postrzeganiem. To z ich pomocą artysta wyznacza kolejność postrzeganych elementów w dziele sztuki. Uważam, że — czemu dałam wielokrotnie wyraz — kształt, jego treść jest tylko znaczeniową nakładką, która może, lecz nie musi być naniesiona na dzieło sztuki.

Powodem powstania rzeźby, nad którą pracowałam, było także pragnienie przypomnienia łodzianom Rajmunda Rembielińskiego. Z tak sformułowanym zadaniem zwrócono się do mnie, powierzając mi misję zaprojektowania i wykonania pomnika. Aby temu sprostać, musiałam połączyć dwie warstwy struktur narracyjnych; pierwszą na poziomie treści, drugą w zakresie działania formy. Obie musiały być zsynchronizowane — tak, by kształtowały figurę rzeźby — przedstawienia wizualnego. Aby temu sprostać, musiałam wytworzyć odpowiedni układ kompozycyjny scalający obydwie warstwy.

Jak już wspomniałam, ostatnia autorska korekta to sprawdzenie poprawności zastosowanych środków formalnych. Przed sobą miałam prawie skończoną rzeźbę. Każdy jej profil zamykał się w dwóch przylegających do siebie trójkątnych układach strukturalnych linii typu kompozycyjnego. Układ ten pozwolił mi na stworzenie struktury zamkniętej o równomiernie rozłożonych kierunkach i mocy sił. Uznałam, że rzeźba została prawidłowo zaprojektowana, choć nie byłam zadowolona ze sposobu wyrzeźbienia i usytuowania głowy na korpusie postaci. Doskonale wiedziałam o tym, że kąt utworzony przez linię wzroku wpływa na ostateczną kompozycję rzeźby<sup>19</sup>. Musiałam dokonać korekty.

18 Wiedząc, że »forma rzeczywista« to suma »form sylwetowych«, a kompozycja to jedność złożona z „form głównych, pobocznych, szczegółów obu tych form i tła z jego szczegółami” (Witkiewicz 1974: 33); wiedząc, że odrzucenie reguł hierarchii układu wizualnego prowadzi do chaosu, muszę znaleźć odpowiedzi na następujące pytania [...].

19 Musiałam jeszcze zmienić kierunek spojrzenia Rembielińskiego. Pierwotnie patrzył do góry, w lewą stronę. Jednak przenosząc postać na plac przed budynkiem Sukcesji, należy zauważyć, że wzrok skierowany byłby wtedy na róg dachu domu handlowego. Czy

Tym ostatnim zadaniem rzeźbiarskim zamknęłam bardzo ważny etap tworzenia pomnika. Skończyłam rzeźbiarskie prace w glinie.

Czy sprostalam zadaniu? Czy odpowiednio zakomponowałam rzeźbę? Czy zestawienie wszystkich elementów będzie dla widza czytelne? Odpowiedzieć na te pytania mogłam dopiero w dniu montażu pomnika, gdy wreszcie poszczególne elementy stworzą całość.

---

rzeźbiąc, zapomniałam o założeniu, że Rembieliński miał przyglądać się mapie miasta, którego był twórcą? Nie wiem, stało się. Błąd poprawiłam.

## Kompletności dzieła — według pierwszego odbiorcy

Moje założenia były zgodne z interpretacją ikonologiczną zaproponowaną przez Ryszarda Bonisławskiego, inicjatora powstania pomnika. Zależało mu na przybliżeniu łodzianom postaci Rajmunda Rembielińskiego.

Nasze podejście do tematyki pomnika wpisało się w definicję sztuki upamiętniającej (podaną przez Taborską), której istotą jest uwypuklenie wybranych idei, postaci i wydarzeń istotnych dla danej grupy społecznej.

Rajmund Rembieliński przed odsłonięciem pomnika nie był właściwie znany mieszkańcom Łodzi, czego dowodzi sonda uliczna przeprowadzona przy okazji realizacji spotu internetowego *Sukcesja. Making of z rzeźby* (serwis YouTube, <https://youtu.be/YGU0oFatao8>), w której na pytanie: „Kim był Rajmund Rembieliński?” pierwsze dwie osoby odpowiedziały: „Nie wiem”. Padło również stwierdzenie: „Chyba prezydentem Łodzi, jakiś przemysłowiec, jest taka ulica i tylko tyle, niestety, o tym wiem”.

Inni przechodnie zareagowali: „O ulicy wiemy na pewno, że jest taka w Łodzi. A był prawdopodobnie... Był na pewno twórcą pierwszej mapy Łodzi, planu Łodzi. Geodetą generalnie chyba był”.

Kolejni ankietowani spotkani na ulicy Piotrkowskiej wykazali się zdecydowanie większą wiedzą, o tym, kim był Rajmund Rembieliński. Na zadane pytanie padły następujące odpowiedzi: „Był bardzo ważną postacią dla życia Łodzi, ponieważ dzięki niemu Łódź powstała i rozwinął się tutaj przemysł” oraz „Rembieliński jest twórcą Łodzi przemysłowej, chociażby plac Wolności i ulice, które do niego dochodzą. W najbliższym czasie zostanie doceniony właśnie pomnikiem, który powstanie tutaj w Łodzi”.

O Rembielińskim Marek Janiak, Architekt Miasta, biorący także udział w sondzie, powiedział: „Ma zbyt małą uliczkę, nazwaną od swojego imienia, w stosunku do jego zasług dla miasta”.

Ostatnia wypowiedź brzmiała: „Dużo się mówi o spuściznie dla fabrykantów, niewiele się mówi o Rajmundzie Rembielińskim, a myślę, że śmiało możemy go nazwać kreatorem Łodzi”.

Przytoczona sonda nie może służyć za podstawę do statystycznego opracowania, pokazuje jednak, że część łodzian nie zna postaci Rajmunda Rembielińskiego. Słuszny zatem wydaje się dydaktyczny charakter podejmowanego przedsięwzięcia, jakim jest *Pomnik Początków Miasta Łodzi*. Dlatego tak duży nacisk kładłam na aspekt mimetyczny i znaczeniowy.

W trakcie spotkań z zamawiającym nie dzielę się swoimi rozterkami dotyczącymi zagadnień twórczych. Często przyjmuję postawę bierną. Czekam na uwagi. Są dla mnie zawsze cenne. Zleceniodawcę uznaję za pierwszego odbiorcę rzeźby. Brak uwag oznacza, że sprostalam zadaniu. Ostatnia wizyta pomysłodawców pomnika, jego odbiór, jest może najważniejsza<sup>20</sup>.

---

20 Odbiór. Tym określeniem kwitujemy wizytę zleceniodawców powierzonej nam pracy. Łatwiej znieść stres związany z oceną tego, co zrobiliśmy, znajdując suche, dalekie od emocjonalnych określeń nazwy. Taką nazwą jest słowo „odbior”.

## Kompletności dzieła — narzędzie badawcze

Każde dzieło sztuki jest czymś jak organizm. Jego najbardziej istotną cechą jest charakter konieczności: nic nie może być zmienione ani przesunięte, lecz wszystko musi być takie, jakie jest (Wölfflin 1962: 166).

Od dnia montażu stałam się widzem swojej rzeźby. Przestała być moją wyłączną własnością. Nie miałam już praw twórcy. Nie chodzi mi tutaj, oczywiście, o zależność prawnowłasnościowe, ale emocjonalne. Od dnia montażu nie mogę już nic w niej zmienić. Rzeźba nie należy już do mnie, przeniosłam ją z pracowni do przestrzeni publicznej. Twardość materiału, z którego jest wykonana, stanowi barierę nie do pokonania. Zespolona z placem, z otoczeniem, tworzy monolit i nic nie może »być zmienione ani przesunięte, lecz wszystko musi być takie, jakie jest«.

Kiedy wszystko jeszcze zależało ode mnie, nie myślałam o sobie, o tym, że pozostawiam na niej ślad swoich gestów, ślad dłoni. Refleksja przyszła dopiero, gdy musiałam ją opuścić. Jest to chwila samotności twórcy. Wypełniała moje życie do 25 lipca 2015 roku. Potem wszystko się zmieniło — stałam się jej widzem.

Wielokrotnie pisałam, że artysta dysponuje narzędziami, za pomocą których ustala kompozycję swojej pracy, zarządza jej formą i kształtem. Narzędzia te to nie tylko dłuta, pucki, ubijaki czy uszka, za pomocą których odejmujemy glinę, ale i narzędzia do intelektualnej analizy tego, co zostało już zrobione i co jest do zrobienia.

Opracowana przez Henryka Wölfflina badawcza procedura przeznaczona jest do analizy skończonej, zamkniętej wypowiedzi artystycznej. Jest badaniem tego, co zmysłowo dane, tego, co skończone. »Każde dzieło sztuki jest czymś tak uformowanym, jak organizm«, nie warto go więc rozpatrywać w połowie drogi powstawania. Procedura ta jest przeznaczona dla widza, nawet jeżeli widzem jest autor analizowanego dzieła sztuki.

Na początku dysertacji, w rozdziale *Jak niektórzy teoretycy postrzegają sztukę?* (na str. 13) wspominałam już, że badacz zaobserwował ogólne prawidłowości charakterystyczne dla epok historycznych doby nowożytnej. Za epoki, które wytworzyły wzorcowe formy, uważał renesans oraz barok. Charakterystykę stylów ujął w postaci pięciu par opozycyjnych pojęć, tworząc swoistego rodzaju skalę, na której umieszczał badane dzieło sztuki. Dopuszczając różnorodność schematów (jednostek skali), indywidualnych wartości przypisanych typom narodowym oraz talentom jednostki, pisał:

Analiza temperamentu artysty nie wyjaśni problemu narodzin dzieła sztuki, a rejestr różnic między Rafaeliem i Rembrandtem będzie ominięciem głównego zagadnienia, gdyż nie o to idzie, czym ci dwaj artyści różnią się między sobą, lecz w jaki sposób dochodzi do tego, że w drodze zupełnie odmiennych poczynañ osiągną ten sam efekt, a mianowicie: wielką sztukę (Wölfflin 1962: 42).



Z punktu widzenia formalnego nie ma znaczenia, co dzieło sztuki przedstawia. Zadaniem artysty nie jest odtwarzanie rzeczywistości, lecz zorganizowanie plam barwnych bądź przestrzennych form, z których każda jest »linearnie« zamknięta lub »malarsko« niedookreślona. Widok rzeczywistości może artystę tylko zainspirować do stworzenia »linearnej« lub »malarskiej« formy artystycznej.

Od chwili odsłonięcia *Pomnika Początków Miasta Łodzi* jako widz uzyskałam prawo przeprowadzenia »analizy formalnej« według opozycyjnej metody Wölfflina. Postępowałam według wskazówek naukowca, rozpoczynając od opracowania pierwszej pary pojęciowej — »linearyzmu« i »malarskości«, przechodząc przez kolejne; »płaszczyznę i głębię, formę zamkniętą i otwartą, wielość i jedność«, a kończąc na zestawieniu uwzględniającym »jasności i niejasności« zawartych elementów w dziele sztuki.

Dla przejrzystości opracowania, przed analizą rzeźby postaci Rajmunda Rembielińskiego, przedstawię ogólną charakterystykę poszczególnych par pojęciowych języka sztuki.

## Przedstawienie pierwszej opozycyjnej pary pojęć: linearyzm a malarskość

»Linearny« sposób ujęcia kształtu polega na zaakcentowaniu granicy pomiędzy poszczególnymi elementami. Dąży się do tego, by każda forma była wyraźnie zamknięta, żeby w żadnym miejscu nie pojawiała się u widza wątpliwość, gdzie kończy się jedna, a gdzie zaczyna druga. W przypadku rysunku wyodrębnienie elementów określane jest za pomocą linii. W przypadku malarstwa — poprzez zróżnicowanie barwy lub waloru. W sztukach przestrzennych poszczególne elementy izolowane są od siebie wyraźnymi granicami wizualnymi. W architekturze panuje tendencja do linearnego akcentowania konstrukcyjnej struktury budowli. Linia definiuje formę bryły oraz nałożone na nią detale architektoniczne. Również w rzeźbie rolą linii jest takie oddzielenie formy od formy, by każda z nich była wyodrębniona od sąsiednich.

Zdaniem Wölfflina, linia ma zarysować drogę, po której »posuwa się nasze spojrzenie i poprzez którą oko ogląda świat» (Wölfflin 1962: 46). Oddzielenie form linią ma być jednoznaczne, odbierane nie tylko za pomocą zmysłu wzroku, ale i dotyku. Świadomość linearna występuje na każdym poziomie, jeżeli z jakichś powodów w rzeźbie nie dostrzegamy linii, to mamy ją rozpoznać za pomocą dotyku.

Zupełnie inaczej organizowane jest postrzeganie w przypadku malarskiego podejścia. Tutaj artysta nie prowadzi wzroku widza po linii. Zarządzając światłem w obrazie, ustala rangę poszczególnych obiektów, wyznacza kolejność ich postrzegania. W rysunkach i obrazach tworzy siatkę punktów, według których kieruje wzrokiem widza.

Dla malarskiego ujęcia powstaje lekka i zwiewna całość. Granice pomiędzy plamami barwnymi się zacierają. Kształty nie są wyodrębniane, linie zastępują płynne przejścia pomiędzy poszczególnymi formami, granice przedmiotu zostają zatarte. Światłocien zostaje oderwany od przedmiotu, nie określa jego kształtu, zostaje mu przypisana rola łączenia lub rozdzielania występujących w obrazie przedmiotów. „Malarska sylweta nie pokrywa się nigdy z kształtem przedmiotu” (Wölfflin 1962: 53). W obrazie wyodrębnione zostają dwie warstwy — forma i kształt. Obraz zaczyna sprawiać wrażenie lekkiej i zwiewnej całości.

W architekturze, podobnie jak w malarstwie, zerwany zostaje związek pomiędzy konstrukcją a wrażeniem, jakie ma wywołać odbiór dzieła. Linia nie ma już obrysowywać form, jako obca sztuce barokowej ustępuje miejsca przenikającym się wzajemnie masom brył, z których skonstruowany jest budynek. Całość oparta jest na optycznej złudzie kreującej wrażenie ruchu i zmienności.

Naturalnie, niezupełnie jednakowo układają się stosunki w malarstwie i architekturze; architektura z natury rzeczy nie jest w stanie stać się tak zjawiskową sztuką jak malarstwo, jednakże różnica ta ogranicza się tylko do jej stopnia, a istota definicji malarskości wypracowana w dziedzinie malarstwa może być w niezmienionej postaci przejęta przez architekturę (Wölfflin 1962: 98).

Jak słusznie zauważa Wölfflin, rzeźba na zawsze powiązana jest z »efektami sylwetkowymi«. Nie może więc być tak, że rzeźba typu malarskiego wykluczy istnienie linii. Może natomiast przesunąć jej działanie na dalszy plan. Istotą rzeźby barokowej jest kompozycyjne zaangażowanie form w taki sposób, by nagromadzoną masą odciągnąć wzrok od profilu w stronę zdynamizowania kompozycji. „Tak, można nawet powiedzieć więcej: dopiero kontur niepokrywający się z formą przedmiotową jest malarski” (Wölfflin 1962: 90).

## Przedstawienie drugiej opozycyjnej pary pojęć: płaszczyzna a głębia

Pod pojęciem »płaszczyzna« kryje się płaskość. Wszelkie działania podporządkowane są strukturze płaszczyzny. Artysta umieszcza na niej elementy zgodne z jej kształtem. Bezustannie się do niej odwołuje. Jeżeli rysuje lub maluje ograniczony prostokątnymi ramami, formułuje kształty zgodnie z podziałem na pion i poziom. Zdaniem Wölfflina, występuje tu swoisty paradoks: „XVI-wieczna sztuka, skoro tylko doszła do pełnego opanowania skrótu i głębokości sceny, zaczyna świadomie i konsekwentnie uznawać płaszczyznę za właściwą formę wyobraźniową” (Wölfflin 1962: 111).

Podobnie w architekturze oraz rzeźbie akcentowane są pion i poziomy. W przypadku architektury najważniejsza staje się fasada, która budowana jest zgodnie z zasadami

zamkniętej kompozycji. Postrzeganiem płaszczyznowym ma podporządkować się nie tylko architekt, ale i widz, który zmuszony jest do oglądania budynku na wprost. Płaszczyznowy rygor utrzymany jest również w bocznych i tylnych stronach budynku, często jako skromniejsza kopia frontu.

W malarstwie, w architekturze oraz w rzeźbie styl liniowy koresponduje ze stylem płaszczyznowym. Linie określają płaszczyznę, niejako wyznaczają jej granicę. Rzeźbę z architekturą łączy jeszcze jedna cecha — frontalne ujęcie figury. Znowu widz, by w pełni odebrać założenia twórcy, ma ustawić się na osi rzeźby — tak, aby wzrokiem ogarniać jej centralne założenia kompozycyjne.

Pod pojęciem »głębi« kryje się dynamizm i ruch. Kryje się również wizualne zaprzeczenie kształtu płaszczyzny. W kompozycji w głąb unika się linii prostych. Artysta jest wolny od nakazu podporządkowania się płaszczyźnie, na której tworzy. Wolno mu, a nawet powinien wyjść poza nią. Zarządza przestrzenią, wchodzi w głąb obrazu lub wykracza poza jego ramy, centralne miejsce płaszczyzny przestaje być świętością. Również widz staje się wolny, już nie musi ustawiać się na wprost dzieła sztuki, powinien poddać się zmienności kształtów i przestrzeni. Jeżeli perspektywa obrazu jest względna, to zmienna może być także głębia pomiędzy odbiorcą a dziełem. Cecha ta nabiera szczególnego znaczenia w przypadku sztuki architektonicznej i rzeźbiarskiej. Tutaj twórcy prowokują do takiego zachowania. Budowle i rzeźby zachęcają do obejścia. Architektura zostaje rozbudowana, formy nakładają się na siebie, konstruowane są tak, by uplastyczyć wytworzony pomiędzy nimi stosunek przestrzenny. Zmienność form i kształtów nakłania do odnajdywania nowych punktów widokowych. W architekturze wykorzystywany jest efekt głębi, wzbogacany nałożonym nań kolejnym efektem nowej głębi. Jest to szczególnie widoczne we wnętrzach barokowych kościołów, w których perspektywiczna głębia kontrowana jest światłem padającym z okien kopuły.

Artystów interesuje przestrzeń. Wskazują na plany, kształtują relacje przestrzenne. Rzeźba staje się królestwem kontrastów kierunkowych. Rzeźbiarze rozbijają płaszczyznę wywołaną poprzez statyczną, zamkniętą kompozycję. Dominuje ruch.

## Przedstawienie trzeciej opozycyjnej pary pojęć: forma zamknięta i otwarta

Forma u Wölfflina to układ części, który może przyjąć konfigurację »tektoniczną« lub »atektoniczną«. Zamknięty charakter kompozycji »tektonicznej« zgodny jest z założeniami klasycyzmu definiującymi pojęcia »linearności« oraz »płaszczyznowości«. Z racji swych właściwości sztuka klasyczna dąży do wytworzenia zamkniętego charakteru kompozycji.

Otwarty układ części, odpowiedni dla malarskości oraz głębi, kierowany jest do sztuki barokowej.

Opozycyjna para pojęć: »forma zamknięta i otwarta« jest pierwszą w skali Wölfflina, która porusza się jedynie w obszarze estetycznych wrażeń. Rozłożenie optycznego ciężaru w obrazie, budowli czy rzeźbie wymyka się prawom fizyki. Niezależnie od tego, czy masy równoważą wszystkie części dzieła sztuki, zamykając je w wizualnych kompozycyjnie ramach, czy te masy rozłożone są nierównomiernie, tworząc kompozycję otwartą, ich fizyczny ciężar pozostaje bez zmian.

Sztuka klasyczna porządkuje przestrzeń obrazu, wykorzystując kontrast pomiędzy pionowym i poziomym układem form. W *Podstawowych pojęciach historii sztuki* Wölfflina czytamy:

Silne wycucie kompozycji tektonicznej XVI-wiecznego dzieła nie znaczy bynajmniej, że każda z odtwarzanych postaci ma wyglądać, jakby połknęła kij — używając tego popularnego wyrażenia — lecz przejawia się w dominującej roli kierunku pionowego, przy czym równie wyczuwalne jest jego przeciwieństwo, tj. poziom (Wölfflin 1962: 169).

Tak ujęta przestrzeń sprzyjała frontalnemu i profilowemu ujmowaniu postaci, centralne oraz peryferyczne (wzdłuż prawej lub lewej strony obrazu) determinowało zamkniętą kompozycję. Artysta, chcąc osiągnąć cel, stosował różne zabiegi formalne, np. swobodnie interpretował kształt przedstawianych obiektów, drzewa ujmował w łuk gotycki, zaciemniał górne partie obrazu, na dole rozmieszczał drobne elementy.

Sztuka barokowa otwiera przestrzeń obrazu. Dzieło malarskie sprawia wrażenie fragmentu większej całości, który w każdej chwili można rozbudować w dowolną stronę. Uporządkowany układ pionów i poziomów zastąpiony zostaje skosami. Kompozycja atektoniczna przestaje służyć płaszczyźnie, na której ułożone są elementy. Artysta płaszczyznę tnie skosami, ustalając własny porządek, niezależny od ograniczających go ram płótna, na którym tworzy.

Malarstwo może, ale architektura musi być tektoniczna. Malarstwo rozwija sobie właściwe wartości dopiero tam, gdzie rezygnuje z tektoniki; dla architektury zniesienie tektonicznego rusztowania oznaczałoby samozagładę. [...] Budownictwo już ze swojego założenia jest tektoniczne i tylko dekoracja zdaje się pod względem zachowywać większą swobodę (Wölfflin 1962: 194).

Uznając słowa Wölfflina za słuszne, przyjąć należy, że płaszczyzna lica budynku jest tym samym dla architekta, czym dla malarza płaszczyzna obrazu, a obrys konstrukcji — niczym innym jak jego ramą. Architekt, szanując tradycje tektoniczne, wprowadza dekoracyjne elementy, którymi zmienia sztywność w płynność formy. Działania te są na tyle silne,

że wpływają na kompozycyjną reorganizację przestrzeni masy budowli. Wydobywane są za pomocą kontrastów przeciwstawnych tektonicznej formie obiektu.

Sztuka baroku znosi regułę osi jako głównego motywu kompozycyjnego. Podobnie jak w malarstwie, tak w rzeźbie i architekturze wprowadza ukośny podział. Narzucony dynamizm przerywa wrażeniowe połączenie rzeźby z architekturą. Forma zbudowana ze skosów wizualnie dzieli przestrzeń architektoniczną, organizując ją.

## Przedstawienie czwartej opozycyjnej pary pojęć: wielość i jedność

Istotą rozróżnienia pojęć »wielości« i »jedności« jest sposób, w jaki postrzega się formy budujące dzieło sztuki. Renesans wyodrębnia poszczególne kształty. Konsekwentnie wylicza wszystkie składniki przedstawienia obrazu. Każdy obiekt jest wyodrębniony i niezależny od sąsiednich przedmiotów. Zadaniem artysty jest takie ich zestawienie, by tworzyły kompozycyjnie zamkniętą harmonijną całość, by tworzyły »mnogą jedność«. Barok łączy przedmioty w »jednolitą jedność«. Nie liczy się już odrębność przedstawionego przedmiotu, ale jego powiązanie z obiektami sąsiednimi.

Obrazy i rzeźby renesansowe możemy oglądać z bliska i z daleka, doceniając poszczególne wyodrębnione przedmioty, jak i całość kompozycji. W przypadku dzieł sztuki typu barokowego tego rodzaju zabieg jest nieuprawniony. Bliskie podejście do obrazu zmienia postrzeganie: to, co w oddaleniu było czytelnym motywem malarskim, w bliskości przestaje być zrozumiałe, zamienia się w nieokreślony kształt pociągnięć pędzla.

Pojęcia »wielość« i »jedność« są konsekwencją kategorii omówionych powyżej. Bez »linearności« nie zaistniałyby »odrębność«, bez »malarskości« nie byłoby »jedności«. Zasada »zamkniętości« regulowana jest przez »płaszczyznowość«, natomiast »otwartość« łączy się z »głębią«. Przeciwstawne pary zestawione w jednolite tendencje, gdzie »linearyzm« (forma zamknięta) i »wielość« (wyodrębnienie kształtu) charakteryzują styl renesansowy, natomiast »malarskość« (forma otwarta) i »jedność« (jedność kształtu) wyróżniają styl barokowy. Nie należy, oczywiście, wnioskować, że sztuka renesansu pozbawiona jest harmonijnej »jedności«.

Architektura i rzeźba jako formy przestrzenne łączą w sobie podobne zagadnienia wizualne. W obydwu przypadkach pełne niedookreślenie ich granic jest niemożliwe (niejako naturalne dla budowli i rzeźb jest »linearne« i »płaszczyznowe« ich określanie, które sprzyja odrębności form). Wrażenie jedności uzyskuje się na przykład za pomocą umiejętnego rozłożenia ciężaru i lekkości oraz rytmiczną powtarzalnością poszczególnych fragmentów bryły. Dąży się do stworzenia punktu ściągającego uwagę widza, którego formalnym celem



jest scalenie kompozycji. Punkt ten zastępuje oświetlenie wybranych motywów w obrazach barokowych, skupia uwagę widza, przenosząc kontury w obszar peryferyjnego widzenia.

[...] barok przejawiał zawsze skłonność do akcentowania pointy: efekt chętnie koncentruje się na jednym głównym motywie, który podporządkowuje sobie całkowicie motywy uboczne, jednakże mimo to jest z nim związany i w ode-rwaniu nie posiada żadnego znaczenia (Wölfflin 1962: 241).

## Przedstawienie piątej opozycyjnej pary pojęć: jasność i niejasność

Słowo »jasność«, którym posłużył się Wölfflin, należy rozumieć jako metaforę uchwyt-ności, jednoznaczności kształtu. Sztukę typu klasycznego charakteryzuje absolutna »ja-sność« — czytelność plamy barwnej. Przyglądając się obrazom z tej epoki, jesteśmy w stanie rozpoznać każdy przedmiot, zauważyć i scharakteryzować każdy szczegół. Rysunek, obraz, rzeźba zbudowane są z elementów, które stanowią „coś po prostu ostatecznego pod wzglę-dem jasno rozprzestrzenionej formy, która nie posiada już bez żadnych niedomówień” (Wölfflin 1962: 249).

Barok nie odszedł od sztuki przedstawiającej. Nie zarzucił całkowicie dbałości o szcze-gół. Różnica nie polega więc na odmiennych zainteresowaniach tematycznych. W dalszym ciągu jesteśmy wśród scen przedstawieniowych, widzimy postacie, przedmioty, potrafimy je wskazać, rozpoznać, podać powód ich powstania. W stosunku do renesansu odmiennie formułuje pojęcie jasności plam barwnych. Nie podporządkowuje już pociągnięć pędzla, kreując iluzję odtwarzanej rzeczywistości. Tworzy nową rzeczywistość. Porządkuje plamy barwne według nowych reguł, uwolnionych od narzuconego przez przedmiot kształtu. Rezygnuje z lokalnego koloru na rzecz przedstawienia wrażenia barwnego. Na poziomie warstwy formalnej rzeczywistość jest komentowana, a nie przedstawiana. Twórca barokowy nie odrzuca czytelności (»jasności«) plamy barwnej, dlatego Wölfflin uzupełnia pojęcia o dodatkowe sformułowania. W przypadku »jasności« mówi o jej bezwarunkowym cha-rakterze, w przypadku »niejasności« wskazuje na jej istotę warunkową.

Wyjaśnienie istoty »jasności« i »niejasności« w architekturze Wölfflin rozpoczyna zdaniem: „Jasność i niejasność, tak jak je tu rozumiemy, są pojęciami dekoracji, a nie naśladownic-twa” (Wölfflin 1962: 274). Sztuka klasyczna dostrzega piękno w jasno określonej formie, opartej na geometrycznej strukturze szkieletu konstrukcyjnego budowli. Sztuka barokowa dostrzega piękno w niedookreśleniu formy, w jej zmienności, w bezustannym stawaniu się.

Wzrok chwytą główne punkty, między którymi pozostają strefy niezupełnie czytelne, i architekt bynajmniej nie liczył się z tym, że widz będzie zmuszony wyjaśniać sobie formy przez obserwowanie ich z bliska (Wölfflin 1962: 278).

Wölfflin nie wyjaśnia w szczególny sposób zasad »jasności« i »niejasności« formy w rzeźbie, zapewne uznając, że zarówno w architekturze, jak i w rzeźbie, mamy do czynienia z podobnymi zagadnieniami formalnego określania kształtu<sup>21</sup>.

Czym dla mnie jest stylistyczna koncepcja historii sztuki Wölfflina? Przede wszystkim, w odróżnieniu od teoretyków i historyków sztuki, nie ustawiam na przeciwległych granicach tematów zainteresowań poszczególnych teorii. Dla mnie poglądy Wölfflina są dopełnieniem teorii Panofskiego, a twierdzenia Panofskiego — dookreśleniem wizji Wölfflina. Wprawdzie Agnieszka Gralińska-Toborek pisze: »Ta koncepcja [...] służyła Panofsky'emu do przeciwstawienia się stylistycznej koncepcji historii sztuki Wölfflina« (Gralińska-Toborek 2004: 20), ja jednak podążam za własnym rozumieniem.

Pracując nad rzeźbą, nie zajmuję się relacjami między różnymi postawami teoretycznymi przedstawicieli nauki i twórców sztuk pięknych. Jak wielokrotnie podkreślałam, przeprowadzam swoistego rodzaju przekład translacyjny z języka nauki na język praktyczny twórcy przekazu wizualnego. Problem ten poruszałam w wielu miejscach pamiętnika, jak również w niniejszym rozdziale<sup>22</sup>.

Na pytanie, czym dla mnie jest stylistyczna koncepcja historii sztuki Wölfflina, odpowiadam — metodą analityczną, za pomocą której sprawdzam, czy zastosowane przeze mnie formalne środki wyrazu służą uwydatnieniu odpowiednich fragmentów rzeźby. Uznając, że środki formalne odpowiadają za kompozycję układu kształtów, to kształty są nośnikami przekazywanej treści.

Analizy tej dokonać mogę dopiero wtedy, gdy sama stanę się widzem swojej rzeźby, kiedy już nic nie mogę w niej zmienić. Widzem swojej rzeźby jestem wtedy, gdy oddaję ją w czyjeś ręce. Tym razem powierzyłam ją mieszkańcom Łodzi.

## Kompletności dzieła — według twórcy jako widza

Wölfflin zajmował się sztuką okresu nowożytnego, przyznał jednak, że opracowany przez niego schemat stylistycznej koncepcji sztuki »znajduje zastosowanie, jeżeli chodzi o teren, aż do Japonii włącznie, a cofając się w czasie — aż do sztuki staronordyckiej« (Wölfflin 1962: 28). Po upływie stu lat dalej obowiązuje zasada utrzymywania przekazu wizualnego w naprzemiennej konwencji renesansowej i barokowej. Zdając sobie spra-

21 W trakcie opracowania korzystałam z notatek z wykładów prof. Grzegorza Sztabińskiego prowadzonych w PWSSP w Łodzi

22 Dla mnie badawcza metoda treści Panofskiego jest narzędziem, po które sięgam zawsze, gdy zależy mi na czytelnym skonstruowaniu przekazu wizualnego. Sięgam po nie, gdy projektuję, np. pomnik, statuetkę, logo, plakat, okładkę do książki.

wę z uniwersalności praw pokazanych przez Wölfflina, przystąpiłam do przeanalizowania rzeźby na podstawie zaproponowanych przez niego metod analitycznych.

Nawet pobieżny wgląd w rzeźbę postaci Rajmunda Rembielińskiego narzuca renesansową interpretację. Niezależnie od kierunku, z którego podejdziemy do dzieła, ustawiamy się do niego na wprost. Niezależnie od tego, czy patrzymy *en face*, czy z tyłu, czy z boku rzeźby, spełniony jest podstawowy warunek sztuki renesansowej — zamkniętej kompozycji<sup>23</sup>. W pamiętniku dużo pisałam o ustawieniu postaci na placu względem planu miasta Łodzi z 1823 roku. Było dla mnie ważne kontekstowe powiązanie wszystkich elementów ikonograficznych złożonych na *Pomnik Początków Miasta Łodzi*, a więc: postaci pomnikowej, cyrkla i mapy<sup>24</sup>.

Nie wspominałam natomiast o widokowym ujęciu rzeźby. Zgodnie ze sztuką renesansu prawidłowy jest regularny, mierzący jednakową odległość z każdej strony układ podejścia do rzeźby. Pomnik, znajdując się pośrodku placu, spełnia ten warunek. Dla każdej rzeźby przypisana jest pewna odległość, z jakiej zauważalny jest jej profil, a także oddalenie, z którego widoczne są szczegóły. Dla postaci Rembielińskiego pierwsza z wymienionych wartości jest równa odcinkowi od głównego wyjścia domu handlowego do figury rzeźby. Druga pokrywa się z długością historycznego planu Łodzi umieszczonego przed pomnikiem. Front rzeźby ustawiony jest od strony skrzyżowania ulicy Rembielińskiego i alei Politechniki. Do pomnika podchodzi się przez kamienną posadzkę z motywem planu Łodzi z 1823 roku Filipa de Viebiga według założeń Rajmunda Rembielińskiego. Przed rzeźbą, również na kamiennej posadce, pomiędzy ramionami cyrkla umieszczona jest tablica informacyjna z napisem: „Rajmund Rembieliński, Twórca Przemysłowej Łodzi”. Mapa, mimo dużej przestrzeni, jaką zajmuje, nie odgrywa dominującej roli.

Praca artysty polega na ciągłych powrotach do miejsc, które — zdawałoby się — są już opracowane. Ponownie analizuje się te same zagadnienia, lecz w innym ujęciu, w nowym

23 Pragnęłam wykorzystać wizualne napięcie, które zarysowuje układ ciała w pozie kontrastu. Równoważące się dwa przeciwstawne kierunki, wyrysowane z jednej strony układem nóg, a z drugiej — wygięciem tułowia, w sposób naturalny narzucają dynamiczną kompozycję. Znoszące działanie obydwu głównych kierunków utrzymuje harmonię układu. To poza ludzi pięknymi i dumnych.

24 Szukając inspiracji, rozłożyłam przed sobą plany Łodzi. Na desce kreślarskiej zawiesiłam współczesny plan, a obok dwa historyczne — pierwszy Viebiga, wykreślony w roku 1823, oraz drugi Liśniewskiego, z roku 1827. Zwróciłam uwagę na wspólne punkty: Stary Rynek, plac Wolności (Nowy Rynek), plac Reymonta (Górny Rynek), na linii wytyczone układem ulic. Nałożyłam je na siebie. Oznaczyłam punkt położenia pomnika Rajmunda Rembielińskiego (róg al. Politechniki i ul. Rembielińskiego), następnie połączyłam go linią z punktem placu Wolności (il. 5). W ten sposób otrzymałam kierunek ustawienia postaci. Bohater mojej rzeźby miał mieć wzrok skierowany w stronę Śródmieścia, przez ulicę Piotrkowską, przecinającą ją ulicę Nowomiejską, aż do placu Wolności. Postawiłam go tak, by patrzył na zachodzące zmiany w wytyczonych przez siebie działkach tkaczy.

kontekście. Powroty są konieczne. Czasem należy nanieść poprawkę, innym razem wprowadzić radykalne zmiany. Rzeźba wymaga oglądu przestrzennego. Szuka się połączeń strony prawej ze stroną lewą, a proces ten często wymaga ponownego przeanalizowania tego, co wydawało się już zbadane, poznane. Szanując to prawo, ponownie powracam do ogólnych założeń kompozycyjnych rzeźby, do układu kontrapostu, w który wpisałam postać Rajmunda Rembielińskiego.

Stojąc na wprost rzeźby, widzimy postać w ujęciu klasycznego kontrapostu, opartą o duży mierniczy cyrkiel. Całość jest kompozycyjnie zamknięta, zgodnie z tektonicznymi regułami, w geometryczne ramy kompozycyjne. Symetrię postaci podkreśla trójkątna forma cyrkla. Już pierwsze spojrzenie na rzeźbę unaocznia dużą rolę figur geometrycznych, w które wpisane są poszczególne jej części. Ilustracja oznaczona numerem 47A przedstawia rzeźbę oryginalną, natomiast kolejne (47B, 47C, 47D) zawierają naniesione schematy kompozycyjne. Dla przejrzystości analizy na ilustracjach umieściłam osobno pełen schemat oraz schematy oparte na prostokątnym i trójkątnym zarysie figur geometrycznych. Pokazane figury utrzymują postać w zamkniętych ramach kompozycyjnych.

Istotą kontrapostu jest zamknięty układ ułożenia ciała, na którego podstawie twórcy opracowują ostateczne założenia kompozycyjne<sup>25</sup>.

Zależało mi na takim ustawieniu postaci, by nie stała się konkurencyjna dla trójkątnego cyrkla. Wprowadzenie dwóch figur geometrycznych, prostokąta i trójkąta, do całości kompozycji miało wywołać zjawisko, które można porównać do muzycznego kontrapunktu, którego linią kulminacyjną jest okrąg ułożony w centralnym miejscu rzeźby. Gdyby nie koło, którego zadaniem jest zatrzymanie dynamiki zarysowanego cyrklem trójkąta, dramaturgia przedstawienia wizualnego zostałaby zupełnie inaczej rozegrana. Zapewne prostokątna powierzchnia bezdźwięcznie wybrzmiałaby w bezsensownym dążeniu do góry, a płaszczyzna trójkątna zdominowałaby całość układu kompozycyjnego. Wrażenie »zatrzymania dynamiki« potęgują położone na kole dłonie. To one ostatecznie zatrzymują dynamikę działającej siły kąta ostrego, o którym Kandyński mówił jako o najgorętszym spośród wszystkich kątów<sup>26</sup>.

Przeprowadzając analizę formalną rzeźby, nie mam wyjścia, zmuszona jestem pominąć zagadnienie, jakim jest święte przestrzenne prawo przechodzenia formy w nową formę. Zmuszona jestem analizować jedno wyrwane ujęcie, jeden profil. Mam jednak świadomość

25 Kontrapost to przykład ułożenia ciała ludzkiego, w którym kierunki działających sił poszczególnych elementów równoważą się względem siebie. Kompozycja, nosząc cechy dynamizmu, jest jednocześnie zrównoważona i zamknięta.

26 Figura rzeźby to dla mnie ramy płótna, poza które nie wyjdę. Mój obraz składa się z wielu ram, które nie są ograniczone prostokątną czy też owalną formą. Przyjmuję, że każdy profil rzeźby stanowi jego ramę. Jedna rama to jedno spojrzenie na rzeźbę, które determinuje następne, wynikające z poprzedniego, będące zapowiedzią następnego.





Legenda:

— Układ kompozycyjny

II. 47. Schemat organizacyjny ujęcia  
rzeźby na wprost  
Źródło: opracowanie własne



przestrzennej formy rzeźby, wiem, że poruszam się pomiędzy sześcianami, stożkami i kulami. Przyjęty przeze mnie cel — omówienie kompozycji rzeźby, nie wymaga wykazania relacji przestrzennych zachodzących pomiędzy jej poszczególnymi elementami. Dlatego ograniczam się do wyboru różniących się od siebie profilowych ujęć formy.

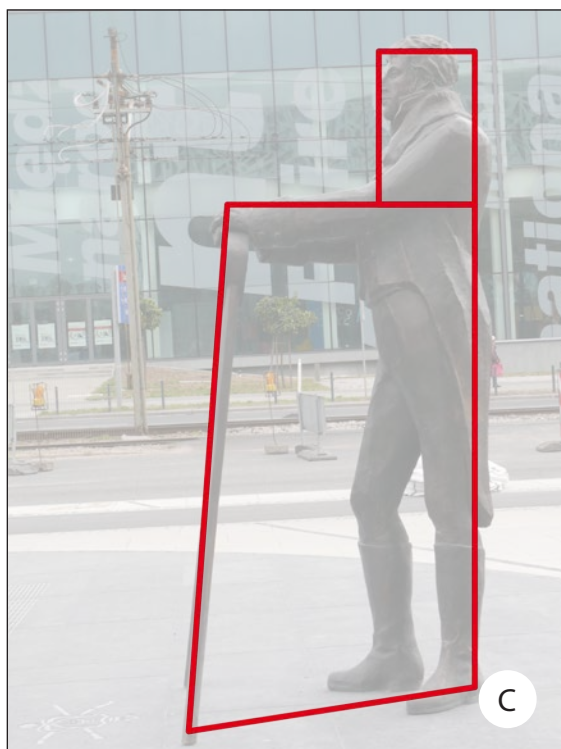
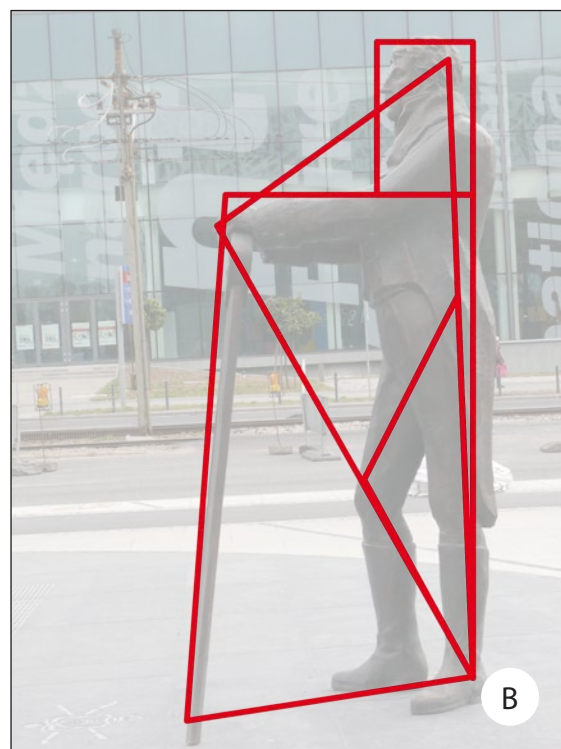
Sztuka renesansu za prawidłowe uznaje wertykalne i horyzontalne ułożenie elementów. Jak jest to widoczne na rysunku 48A, figura rzeźby podporządkowana została tym regułom. Prawy profil utrzymany jest w wyraźnym pionowym układzie. Postać jest wyprostowana, lekki skos ustawienia cyrkla nie wpływa na zdynamizowanie kompozycji. Przyglądając się postaci, zauważamy rytmizację układu form. Wyliczając kolejno od lewej strony, jest to: ramię cyrkla, linia obrysu figury, fałdy surduta i — ponownie, linia obrysu figury. Wymienione linie przebiegają zgodnie z formą rzeźby, dlatego nie wprowadzają dodatkowej dynamiki. Również poziomy układ nie zakłóca omawianego porządku. Podstawowy kierunek wyznaczony jest poprzez horyzontalnie ułożoną rękę postaci, linie o słabszym działaniu, układając się rytmicznie, są jej wizualnie podporządkowane. To pozioma linia obrysu surduta, cholew oraz samych butów.

Formę figury należy rozpatrywać nie tylko w ramach tego, co wyrzeźbione, ale i w przestrzeni, która jest przez nią bezpośrednio angażowana. Sytuację tę wyjaśnia ilustracja 48C oraz 48D. Zakreślony czworobokiem obszar obejmuje nie tylko postać Rembielińskiego, ale i przestrzeń pomiędzy główną figurą i ramieniem cyrkla. Podobnie trójkąt, pokazany na ilustracji umieszczonej obok, swym obszarem obejmuje znacznie więcej aniżeli figurę z brązu. Zgodnie z Kandyńskim, wszystkie elementy umieszczone w kompozycji działają na siebie i względem siebie w znacznie większym obszarze niż ten, jaki fizycznie zajmują. Zarysowane powierzchnie obejmujące obszar masy rysującej i uzupełniającej, zgodnie z założeniami renesansu, równoważą się, tworząc kompozycję zamkniętą. Całość tworzy obszar stylistycznie zamknięty, utrzymany w harmonii budujących ją elementów (il. 48B).

Ilustracja 49 przedstawia kolejne ujęcia rzeźby z przypisanymi schematami kompozycyjnymi. Formalny układ nie został zmieniony. Schemat z ilustracji 48B jest lustrzanym odbiciem schematu oznaczonego numerem 49B. W dziele zachowano symetrię. Podobnie tylna część rzeźby nie wnosi do kompozycji nic nowego, jest uproszczoną wersją ujęcia frontalnego.

Rzeźba »nie znosi monotonii«. Nie jest płaska jak obraz, z każdej strony musi być inna. Tak jest z tą rzeźbą. Skala Wölfflina rozciąga się poprzez linię do malarskości, poprzez płaszczyznę do głębi, poprzez wielość do jedności i wreszcie — poprzez jasność do niejasności. Dysponując tak dużymi możliwościami, wzbogacałam bryłę, usuwając z niej monotoność narzuconą przez kompozycję.

Kompozycyjny i stylistyczny układ frontu pomnika nie budzi wątpliwości. To geometryczna, wyodrębniona forma cyrkla na tle postaci zbudowanej z układu płaszczyzn



Legenda:

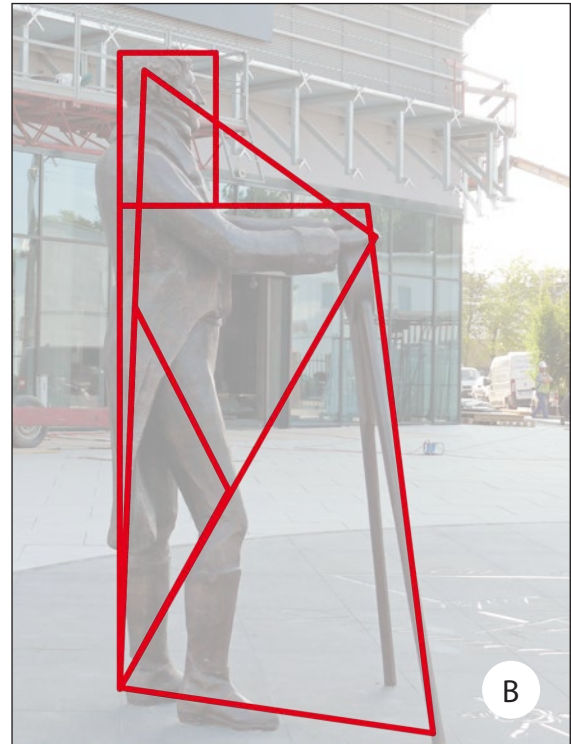
— Układ kompozycyjny

II. 48. Schemat organizacyjny ujęcia  
rzeźby z boku  
Źródło: opracowanie własne





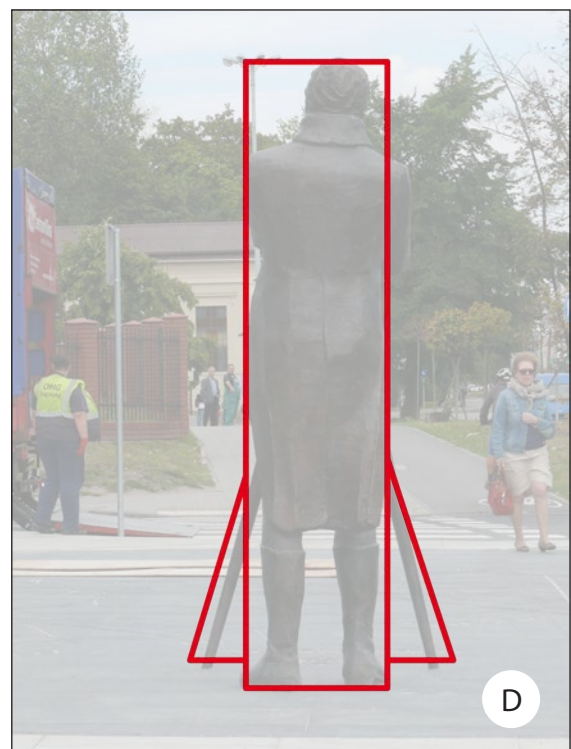
A



B



C



D

Legenda:

— Układ kompozycyjny

II. 49. Schemat organizacyjny ujęcia  
rzeźby z boku oraz od tyłu  
Źródło: opracowanie własne

położonych pod różnym kątem o odmiennej wielkości i formie. Rodzaj elementów oraz metoda ich zestawienia to klucz do odczytania wizualnej narracji pomnika. Podchodząc do rzeźby bardzo blisko, można zauważyć zarówno jasno określone, wyodrębnione, obrysowane linią krawędzi płaszczyzny, jak i miękkie, przenikające się malarskie formy. Widoczna jest zatem cała skala odcieni pomiędzy jasnością a niejasnością. Oddalając się od rzeźby, zauważamy, że poszczególne płaszczyzny tracą jasność, gubią czytelną wcześniej krawędź, poddając się rozświetleniu. Światło padające na rzeźbę zaczyna odgrywać znaczącą rolę, staje się twórcą rzeźby. To ono rozbija krawędzie płaszczyzn. To dzięki niemu płaszczyzny gubią monotonię, przestają być realne. Rozproszone przechodzą ze strony określania formy linią na stronę malarskości. Wypełniona została przestrzeń między renesansem a barokiem, między uchwytnością a rozproszeniem. Nieistotna staje się postać. Realne jest natomiast to, co wyrzeźbiłam malarsko, to, co ukształtowałam dłońmi. Realny staje się człowiek, jego twarz i ręce. Rozbudowany rzeźbiarsko kołnierz to nie tylko formalne oddzielenie surduta od halsztuka zawiązanego na szyi, ale przede wszystkim rama dla wnętrza człowieka — metafora delikatności i człowieczeństwa.

Dłonie są ciężkie, uczyniłam wszystko, aby takie były, spełniają bowiem ważną rolę. Zatrzymują dynamikę trójkątnej, agresywnej formy cyrkla. Wyodrębniona sucha forma cyrkla, obwiedziona konturem, jest widoczną, dotykowo-wyczuwalną formą przedmiotową. Kształtem ma przypominać nie tylko geodezyjny cyrkiel, ale i elementy architektoniczne, na przykład tympanon budynku.

Liniom w pamiętniku poświęciłam dużo miejsca. Bardzo dużo. Opisałam, w jaki sposób wykorzystuję je w trakcie pracy nad rzeźbą, wspominałam, czym dla mnie są. Wymieniłam ich rodzaje oraz wyjaśniłam, które z nich i kiedy należy użyć. Do znaczenia linii w kompozycji powróciłam na początku niniejszego rozdziału. Teraz interesuje mnie nie tyle warsztat artysty, ile rola linii w rzeźbie.

W ustawieniu trzech czwartych widoku rzeźby linia przejmuje główną rolę organizatora przestrzeni. To na niej koncentruje się uwaga widza. Z jednej strony, wyraźnie oddziela płaszczyznę od sąsiadujących płaszczyzn. Jest więc cechą sztuki klasycznej. Z drugiej strony, prowadzi wzrok po formie, zachęcając do obejścia rzeźby. Jest więc cechą sztuki barokowej. W ten oto sposób ponownie wypełniłam skalę Wölfflina od renesansu po barok.

Kandyński miał rację. Wytrącony z martwego położenia punkt zakreśla tor linii. Najgłośniejszym elementem na linii granicy poły surduta jest punkt załamania, przejścia poziomu do pionu. Jest to punkt połączenia dwóch linii, miękkiej, zarysowującej formę bioder, oraz agresywnej, prostej określającej formę fałdy surduta. Badając przebieg punktu, obserwujemy następujące zjawisko: niezależnie od początkowego obszaru rzeźby, na którym skoncentrujemy wzrok, najbliżej niego położona linia doprowadzi nas do tego krytycznego punktu. Następnie siłą jego inercji przechodzimy dalej, zgodnie z narzuconym

kierunkiem poddajemy się jego sile i zmieniamy obszar postrzegania rzeźby. Być może naszym nowym kadrem jest ten pokazany na ilustracji 50B, na którym zaburzony został zamknięty charakter kompozycji.

Jestem pewna działania tej linii, uważam za zbędne zilustrowanie opisanego zjawiska, dlatego ograniczam się do umieszczenia fotografii (il. 50A, 50B) pokazującej kadr, na podstawie którego dokonałam opisu. Nie rysuję linii powtarzającej formę opisywaną w tekście.

Tył rzeźby to poszukiwanie głębi w płaskiej formie płaszczyzny. Ilustracja 50C przedstawia fotografię skadrowanej przestrzeni rzeźby w ujęciu trzech czwartych od figury. Widoczne są na niej przestrzenne przejścia płaszczyzn. To, co z dalekiego oglądu zdawało się płaskie, teraz zaczyna przedostawać się w stronę przestrzenności, odzyskiwać głębię. Bryła rzeźby dzieli się na odrębnie przestrzenne części. Góra pleców, od ramion do pasa, jest nieco skrzycona w prawą stronę w stosunku do dolnej części rzeźby, od pasa w dół, co podkreśla, jeżeli nie wywołuje, mały przestrzenny uskok rozdzielający obie części. Płaskość górnej formy kontrastuje z przestrzennością fałd surduta umieszczonych w dole. Czy to jest głębia? Nie wiem, nie to jest istotne. Ważny jest kierunek rozchodzących się na zewnątrz rzeźby linii, zmuszający widza do obejrzenia rzeźby w dowolną stronę.

Analiza »opozycyjnej pary pojęć wielości i jedności« jest kluczem do wskazania najważniejszych wizualnie elementów pomnika. Zdefiniowane formy w ramach pierwszego lub drugiego systemu rzeźbiarskiego służą do budowania narracji wizualnej na poziomie określania kształtów. Konsekwentnie — budowa kształtów z kolei determinuje znaczeniowy układ treści.

Po stronie jedności umieszczone są formy przesunięte w stronę tła, płaszczyzny surduta, spodni i butów — wszystkie kształty zaliczane do interpretacji barokowej. Po stronie wielości umieściłam formy przesunięte w stronę pierwszoplanową. To elementy wyraźnie obrysowane, znaczące zarówno na poziomie kształtów, jak i ich treści. Są nimi cyrkiel, dłoń, twarz oraz załamania płaszcza.

Zrozumiałe jest, że nie przypisuję sztuce barokowej roli malarza tła, a sztuce renesansowej roli twórcy warstwy pierwszoplanowej, odpowiedzialnej za formułowanie treści. Byłoby to niezgodne z prawdą. Wskazuję jedynie, że takie role przypisałam tym systemom w tej konkretnej rzeźbie.

Strzemiński o renesansowym podejściu do przedmiotu mówił, że to kupieckie postrzeganie świata, „który wagą i łokciem mierzył doskonałość osiągnięć artystycznych” (Strzemiński 2016: 153). Dowodził, że renesansowy przedmiot nie jest zaobserwowany wzrokowo, ale konstytuowany na podstawie zdobytej wiedzy o jego istocie i kształcie. Jest obrysowany, wyodrębniony i wizualnie niepowiązany z tłem. Widzenie tego rodzaju nastawione jest „na dostrzeganie wszystkich składników kształtu, wypukłości, koloru — wyróżniających i charakteryzujących przedmiot w naturze. Jest to jak gdyby czyste widzenie





II. 50. Zagadnienia głębi  
Foto: Zofia Władyka-Łuczak

towarowych cech przedmiotu, charakteryzujące jego obiektywne, sprawdzalne właściwości i identyfikujące go pośród innych przedmiotów. Jest to widzenie przedmiotu jako takiego, w pełni niezależnego od innych przedmiotów” (Strzeмиński 2016: 150).

Cechy wymienione przez Strzeмиńskiego, eksponujące odrębność kształtu, miały decydujące znaczenie w trakcie podejmowanych przeze mnie decyzji. Skoro zależało mi na znalezieniu formy, która będzie jednoznacznie formułowała warstwę treści pomnika, wybór wydaje się celowy. Typowe dla tego typu sztuki wagowe rozłożenie kształtów i form zmuszało mnie do zachowania kompozycyjnej równowagi zestawionych elementów (w renesansowym rozumieniu form jako przedmiotów). Błędem byłaby dosłowna interpretacja przedmiotu jako rzeczy przedstawieniowej. Przedmiot jest tu obiektem mającym funkcję nośnika wyrazu artystycznego. Funkcję znaczeniową pomijam, ta, jak wielokrotnie zaznaczałam, jest odrębną, dodatkową wartością dzieła sztuki, która nie determinuje jego istnienia.

Bezsprzecznie najbardziej wyodrębniłam cyrkiel. Jest nie tylko osobnym przedmiotem dodanym do pomnika, ale i wyróżnia się odmienną stylistycznie formą. Jego kształt wpisany jest w ulubiony schemat kompozycji renesansowej — geometryczny trójkąt. Wszystkie elementy na nim umieszczone są wyodrębnione z tła, obrysowane wyraźnym konturem oddzielającym przedmiot od przedmiotu. Także dłonie i twarz stylistycznie również są podporządkowane regułom klasycznej sztuki. Z łatwością można dostrzec ich odrębny kształt określony płaszczyznami i liniami. Wszystkie obiekty (oraz obiekty w nich zawarte) na każdym poziomie szczegółowości rozmieściłam według zasad równowagi, harmonijnego układu. Kształt linii zewnętrznych oraz strukturalnych podporządkowałam ogólnej formie postaci. Linie pełnią funkcję przewodnika oprowadzającego po formie przedstawianych przedmiotów.

Moja rzeźba nie jest czysto renesansową lub barokową formą. Tak założyłam. Po stronie renesansowej znajdują się wyodrębnione obiekty, po stronie barokowej — malarskie układy płaszczyzn rzeźby. Kontrast, wytworzony dzięki tej metodzie, konotuje zależności pomiędzy elementami rzeźby zarządzającymi narracją przedstawienia wizualnego.

Pisałam wcześniej o zachodzącym zjawisku skupienia uwagi na wybranych elementach spośród dostępnych wzrokowo bodźców. Sztuka tę właściwość wykorzystuje, czasem ją wzmacniając, czasem wyciszając. W przypadku rzeźby postaci Rembielińskiego odwołałam się do tego zjawiska wprost. To, co wyodrębnione, obrysowane, wysunęłam na plan pierwszy. To, co rozedrgane, poddane rozproszaniu światłem, przesunęłam na plan dalszy.

Projektując pomnik, założyłam, że wizualnie wyodrębniony prostokąt (złożony z cyrkla, dłoni, kołnierza i twarzy) widz ma zauważyć jako pierwszy i uznać za najistotniejszy w pomniku. Następnie pierwszeństwo ma przejąć linia zakończenia kamizelki i surduta, która ma zmusić widza do przejścia na prawą stronę rzeźby. Konstrukcyjny szkielet postaci zbudowałam w taki sposób, by zdynamizować linie bioder. Najbardziej wysunięty punkt

bioder, powinien być zauważony jako pierwszy. Kolejne spostrzeżenia mają zostać sprowokowane liniami załamania kształtów i form. O ich przebiegu pisałam nieco wyżej, gdy interesowała mnie skala formalnych środków w sztuce Wölfflina. Taka jest istota rzeźby, zmusza do zataczania kręgów wokół siebie. Nie po raz pierwszy uległam temu i przecież nie po raz ostatni.

Klasyczne założenia rzeźby nie są sprzeczne z estetycznymi upodobaniami Rajmunda Rembielińskiego. Świadczyć o tym może zaprojektowany według klasycznych założeń urbanistycznych plan miasta oraz klasyczny charakter dwóch pierwszych budynków postawionych na placu Wolności: kościoła i ratusza. Również domy tkaczy budowane wzdłuż ulicy Piotrkowskiej utrzymane były w tym stylu. Tworząc rzeźbiarską opowieść o człowieku, który był twórcą miasta, twórcą Łodzi, nie mogłam zlekceważyć praw rządzących tego rodzaju sztuką, musiałam na skali Wölfflina przejść na stronę renesansu.

## Autorska ocena kompletności działań twórczych

Do tej pory centralnym punktem moich zainteresowań była rzeźba.

Teraz tym punktem nie jest przedstawienie procesu tworzenia oraz narzędzi i metod składających się na proces twórczy, lecz rozpoznanie mechanizmów istotnych w trakcie pracy nad rzeźbą.

Analizując tekst pamiętnika, zrezygnowałam z chronologicznej linearności. Odrzuciłam wyrazisty ciąg myśli przyczynowo-skutkowej. Następujące po sobie wydarzenia tłumaczą zachowania piszącego, narzucając subiektywne wnioski, może czasem zbyt stronnicze. Tworzące się relacje narracyjne następujących po sobie wątków zdarzeń zarysowują zjawisko podwójnego kontinuum, sprzecznego ze stanem równoczesności. Sytuacja tym bardziej się komplikuje, że w założeniach autoetnograficznych osoba działająca, opisująca i badająca jest jedną i tą samą osobą. Chcąc przerwać tworzące się kontinuum i wyodrębnić koncepty komunikacyjne jako jednostki równoczesności, przyjąłam za »kognitywny« przerywacz procesów, wprowadziłam losowe oddzielenie wątków. Przyjmując, że każde działanie przebiega w »równoczesności«, uznałam, że opisywane działanie, akt opisywania oraz akt analizy opisywanego, stanowi odrębny »koncept komunikacyjny«, którym przypisana jest niepowtarzalna jednostka czasowości.

Ponieważ każde „działanie przebiega w równoczesności, gdyż nie ma ani przeszłości, ani przyszłości inaczej niż jako koncepty komunikacyjne, przy pomocy których zaspakajane są te lub inne potrzeby systemu, ponieważ więc zawsze obecny jest tylko dany stan w równoczesności (a równoczesności nie można kontrolować, gdyż ona właśnie się odbywa), potrzebujemy jako systemy kognitywne przerywaczy procesów, by móc operować” (Fleischer et al. 2014: 19).

Losowe wyodrębnienie »konceptów komunikacyjnych« poziomu aktu opisywania zdarzeń pozwoliło mi uporządkować relacje pomiędzy wewnętrznym obserwatorem — ja — oraz zewnętrznym obserwatorem — ja. Z poziomu ja — wewnętrznego obserwatora podlegającego systemowi producenta obiektów — przesłam do poziomu obserwatora wyprodukowanych obiektów. Przy czym obiekt rozumiem za Michaeliem Fleischerem:

Obiekty to powstające ze wzorów produkty postrzegania w ramach systemu biologicznego. Obiekty nie mają znaczeń i wytwarzane są w ciągłym procesie konstrukcyjnym na podstawie organizacji danych organów postrzegania oraz służą do segmentacji postrzegania. W tym pierwszym procesie konstrukcyjnym wzbogacone zostają one o elementy emocjonalne i kognitywne, i mogą następnie wejść w procesy tworzenia znaków (Fleischer 2007: 306).

W wyniku przeprowadzonej analizy ustaliłam trzy główne kategorie działań prowadzących do realizacji rzeźbiarskich. Pierwsza z nich, określona jako »Ekspert«, dotyczy zagadnień rozgraniczających »wiedzę« i »umiejętności«. Druga związana jest zagadnieniami przeżyć emocjonalnych, jakich doznawałam w czasie, w którym powstawał pomnik. Kategorię tę nazwałam »Emocje«. Trzecia i ostatnia kategoria, obejmująca relacje z przebiegu zdarzeń, to »Odniesienie«.

Zanim jednak przystąpię do omówienia i analizy poszczególnych kategorii, postaram się wyjaśnić, czym jest dla mnie kompletne, dopełnione działanie twórcze. W swych rozważaniach opieram się na teorii „rozsądnego konstruktywizmu” Michaela Fleischera oraz „teorii widzenia” Władysława Strzemińskiego.

## Kompletność działań twórczych — jako komunikatu

Zarówno wiedza, jak i umiejętności wymagają powtórzeń. Im więcej nastąpi tych powtórzeń, tym szerszy staje się warsztat twórczy. Język sztuki, którym posługuje się twórca, staje się doskonalszy. Artysta powtarza lub kreuje swój mechanizm komunikacji. Im mniej hermetyczny jest język, którym posługuje się artysta, tym dzieło sztuki jest bardziej zrozumiałe dla szerokiego grona publiczności. Przez hermetyczność języka sztuki rozumiem niesumowanie lub sumowanie stosowanych przez artystę środków wyrazu. Za zjawisko to odpowiedzialny jest podsystem socjologiczny, któremu Morawski przypisał rolę producenta norm i stereotypów kulturowych oraz kanonów estetycznych charakterystycznych dla danego czasu i miejsc wystąpień. Za rozpowszechnienie języka sztuki odpowiada pedagogiczna funkcja sztuki. O oryginalności języka danego artysty świadczy psychologiczny oraz ontologiczny aspekt sztuki. To na tym polu ujawnia się wrażeniowa i warsztatowa jakość umiejętności jednostki tworzącej dzieło sztuki. Podążając za Morawskim, należy uznać, że język sztuki jest wpisany w system społeczny. Natomiast zgodnie z założeniami Fleischera wszystko, co jest wpisane w systemy funkcji systemu społecznego, jest komunikacją. Trzeba w tym miejscu przypomnieć, że Morawski również uznał sztukę za akt komunikacji społecznej.

Posiadamy język naturalny i inne systemy znakowe stosowane w systemie społecznym i dla systemu społecznego; te systemy znakowe są równocześnie wielkościami umożliwiającymi i produkującymi system społeczny, sterując nim, kiedy raz powstał, w jego systemowym przebiegu i w jego stabilności. I tak gospodarka, religia, medycyna, prawo, administracja, wojsko, polityka itp. funkcjonują jako społeczne systemy funkcyjne oraz równocześnie jako programy komunikacji w obrębie systemu społecznego i spełniają, specyficznie z uwagi na manifestacje, określone i powszechnie znane powody (sic!) (Fleischer 2007: 175).



A sztuka? Skoro system funkcyjny oddziałuje i staje się obserwowalny w wyniku realizacji programu komunikacyjnego sterowalnego poprzez określone modusy, a modusy tworzone są poprzez komunikację, sztuka niejako sama wpisuje się w funkcyjnie niewidoczny model systemu społecznego, rozszyfrowywany przez następujące po sobie wystąpienia modusów kolejnego układu komunikacyjnego. W sztuce nie zawsze chodzi o precyzyjność sformułowań na poziomie znaczenia znakowego. W sztuce chodzi o czytelność sformułowań na poziomie podstaw jej własnych sformułowań, jej własnego języka naturalnego. Z naturalnym językiem sztuki Strzemiński zapoznaje czytelnika w książce zatytułowanej *Teoria widzenia*. Zajmując się analizą świadomego widzenia w sztuce, wykazał historyczny rozwój jej języka. W analizach istnieje wiele wskazań do tworzonych w sztuce utrważeń modusów, jak i do aktów tworzenia nowych modusów wpisujących się w komunikacyjny układ przekazu wizualnego.

Czym jest świadomość wzrokowa? Jest stopniem (jednym ze stopni) odbicia rzeczywistości świata, jaki dane społeczeństwo osiągnęło na danym poziomie swego rozwoju historycznego. Składniki formy nie są niczym innym jak środkami użytymi dla wyrażenia danej świadomości wzrokowej. Rozwój realizmu jest nieskończony aż do pełnego odbicia rzeczywistości świata, lecz każdy jego konkretny, osiągnięty stopień jest historycznie uwarunkowany; z konieczności historycznie ograniczony (Strzemiński 2016: 133).

Zdaniem Strzemińskiego, rozwój widzenia przebiegał dwutorowo: z jednej strony ewoluował biologiczny aparat widzenia — oko, z drugiej postępowała świadomość widzenia. Ważniejsze dla niego od mechanicznej rejestracji aparatu wzrokowego jest „to, co człowiek uświadamia sobie z owego widzenia. Tylko to, co sobie uświadomił — to w rzeczywistości zobaczył. Reszta pozostaje poza jego świadomością nierozpoznana i dlatego niezauważona” (Strzemiński 2016: 54). Historyczny przebieg rozwoju mechanizmów widzenia ewaluował, według Strzemińskiego, od postrzegania zewnętrznego konturu, konturu w konturze (wypełnienie wewnętrznej płaszczyzny linią), architektonizację (powtarzalność elementów w celu rytmicznej kompozycji), widzenie sylwetowe (wypełnienie jednolitym kolorem płaszczyzny), widzenia perspektywy rzutu prostego poprzez widzenie bryły, perspektywy zbieżnej, do widzenia światłocieniowego, a w końcu — do pełnego widzenia ruchomego, empirycznego (widzenie ruchome — przenoszenie spojrzenia z jednego punktu obrazu na drugi).

Składniki formy są samoorganizującymi się „środkami, użytymi dla wyrażenia danej świadomości wzrokowej” (Strzemiński 2016: 133). Rozsądny konstruktywizm ujmuje komunikację jako mechanizm społeczny. Aby jednak komunikacja mogła zaistnieć, lub aby system społeczny mógł zaistnieć, niezbędne jest ich wzajemne konstytuowanie się. Zachodzące relacje pomiędzy nimi umożliwiają ewaluację zarówno po stronie systemu społecznego — świadomości wzrokowej, jak i w ujęciu komunikacyjnym — formy jako środka wyrazu. Trzeba jednak zaznaczyć, że jest to zgodne z teorią rozsądnego konstruktywizmu,

że bez świadomości wzrokowej nie zaistniałaby forma, a bez formy nie ukonstytuowałyby się świadomość wzrokowa, podobnie jak nie istnieje komunikacja bez systemu społecznego i system społeczny bez komunikacji. Wpisująca się w społeczny system świadomość wzrokowa (oraz określająca ją forma) nie wymaga dla swego funkcjonowania znaczeniowej treści. Kreowane przez formę kształty nie muszą mieć określonej postaci, mogą, dzięki strukturze kompozycyjnej, wskazywać na zupełnie inne układy. Forma jest więc pozbawiona treści, jako taka całkowicie podlega samoorganizującemu się systemowi komunikacyjnemu. Dowodem na to niech będzie sztuka nieprzedstawiająca, a także realizm, który w swej istocie jest przetworzeniem rzeczywistości.

Przetworzeniem, ponieważ jest próbą selekcji zjawisk, wydobycia charakterystycznych i typowych znamion rzeczywistości oraz reprezentacji ich w sposób „zagęszczony”, uwydatniający ich sens. Przetworzeniem, ponieważ jest organizowaniem — w granicach i przy pomocy określonego tworzywa — struktury formalnej, która tamte, tj. treściowe wartości, wchłania w siebie i „automatyzuje” w relacji do świata ich realnych desygnatów (Morawski 1966: 91).

Przyjmując definicję realizmu Morawskiego za słuszną, konsekwentnie należy uznać, że struktura formalna jest konstytuowaniem funkcji komunikacyjnej, a ta z kolei wymaga producenta obiektów, którymi są tu układy form złożone na kompozycje przedstawienia wizualnego.

Fleischer za Niklasem Luhmannem przyjmuje, że komunikacja jest oparta na samowystarczalnym i samotworzącym się systemie społecznym. Przyjmuje również, że każda komunikacja tworzy i posługuje się obiektami, które mogą być „jedynie konstruowane przez zastosowanie mechanizmu postrzegania i użyte lub nie do budowy innych obiektów postrzegania oraz mogą zostać zoperacjonalizowane dla systemów reakcji organizmów” (Fleischer 2007: 12).

Z przytoczonego cytatu wynika prosta zależność — bez obiektów nie ma komunikacji. Obiekty należy traktować jako dany przez system komunikacyjny dostępny arsenał środków przekazu. Na ich podstawie poprzez spostrzeżenia oraz w wyniku komunikacji mogą być tworzone nowe obiekty. Proces kształtowania się obiektów wymaga zastosowania mechanizmów wzoru. Wzory zaś, podobnie jak obiekty, są już wytworzone lub są tworzone na podstawie istniejących wzorów. Wzory są wyprodukowane „przez zastosowanie mechanizmu wzorów” (Fleischer 2007: 12). Skonstruowanie wzoru wymaga tylko jednego — powtórzeń.

Jasne staje się zatem, że *Teoria widzenia* Strzemińskiego jest niczym innym jak zapoznaniem czytelnika z historyczną ewaluacją mechanizmów wzoru tworzenia obiektów przez przekaz wizualny. Kontur, wypełnienie lub inne środki wyrazu (obiekty) produkowane są poprzez powtarzalność wzorów swych wystąpień. Wystąpień zauważalnych w przyrodzie, w dziełach sztuki, w naturze, w środowisku.

Zdaniem Fleischera „obiekty komunikacyjne produkowane są — o ile nie pochodzą z samej komunikacji — z obiektów postrzegania, te zaś z neuronalnych procesów mózgu. Początkiem i pierwszym producentem jest więc mózg. To zaś, co go wyprodukowało, jest ewidentne — ewolucja” (Fleischer 2007: 12).

Podobnie postrzega to Strzemiński, pisząc:

Materialną bazę przemian dokonujących się w plastyce stanowi czynność mózgu i nerwów wzrokowych. Zmiany i narastania przemian formalnych wywodzą się z fizjologicznego procesu widzenia i związanej z tym pracy mózgu. Z tego związku pomiędzy widzeniem a myślą powstaje **świadomość wzrokowa** (Strzemiński 2016: 58).

Badacze przyjmują podobny punkt wyjścia; dla obu proces komunikacyjny rozpoczyna się w mózgu, następnie tworzone są mechanizmy prowadzące do produkcji wzorów, a potem obiektów. Świadomość wzrokowa jest niczym innym jak producentem tychże obiektów.

Strzemiński w swoich rozważaniach koncentrował się na przedstawianiu i analizowaniu wizualnego języka sztuki, wykazał konsekwencje posługiwania się tym językiem. Lektura teorii *Rozsądnego konstrukttywizmu* zapoznaje czytelnika z mechanizmami komunikacji w systemie społecznym. Jeżeli każda komunikacja bierze swój początek z tego samego źródła, to nie ma znaczenia, jakim językiem się posługujemy. Nie ma znaczenia fizjologiczny aparat komunikacji, czy jest to ręka zakreślająca kształt, np. aktora wykonującego celowy gest, czy malarza zostawiającego ślad pędzla na płótnie. Ważne, by utworzony został mechanizm: producent — produkt (obiekt). Żaden z systemów komunikacyjnych, w tym sztuka, nie może się rozwijać bez przypisanego mu specyficznego środowiska. Zachodzące relacje pomiędzy środowiskiem a systemem społecznym Fleischer porządkuje na podstawie Peirce'owskiej koncepcji trzech aspektów właściwości przypisanych danej rzeczywistości: »pierwszości« (fizycznej), »drugości« (biologicznej) i »trzeciości« (społecznej). Przy spełnieniu warunku, że Peirce'owskie właściwości kategorii powstają w wyniku obserwacji lub wytworzenia wzoru, obiektu i semantyczności.

Są to kategorie, a następnie jakości, które powstają, kiedy dochodzi do emergentnego przyrostu porządku. Pierwszość, drugość i trzeciość są tymi samymi produktami ewolucji, dochodzącymi do skutku na jej następujących po sobie i nadbudowujących na sobie stopniach przyrostu porządku i przyrostu kompleksowości systemu oraz jako rezultaty tego przyrostu dochodzą do skutku (Fleischer 2007: 307).

Ewolucyjność powstaje na zasadzie zależności, od samego istnienia przez biologiczną zdolność postrzegania organizmu aż do formułowania semiotyczności. Odniesienie do Teorii widzenia pozwala zauważyć, że dla Strzemińskiego pierwszość i drugość w ujęciu Peirce'a oraz Fleischera oznacza widzenie i postrzeganie, natomiast trzeciość to świadome

widzenie. Strzeмиński nie definiuje modusów rzeczywistości, jedynie wskazuje na ich istnienie. Przytoczona przeze mnie definicja *świadomości wzrokowej* (patrz s. 179) wyraźnie dzieli rzeczywistość na to, co ludzki wzrok jest w stanie zarejestrować, przetworzyć w wyniku postrzegania, oraz na to, co wnosi w wyniku owego postrzegania w stronę interpretacji rzeczywistości. Uważam, że jeżeli rejestrujemy to, co widzimy, rzeczywistość taką, jaka jest, „bez odniesienia do czegoś innego, według czystej możliwości” (Fleischer 2007: 309), spełniony zostaje warunek wystąpienia kategorii »pierwszości« — jakości, która „jest modusem bytu tego, co jest takie, jakie jest” (Fleischer 2007: 309).

Drugosć u Fleischera realizowana jest w wyniku zachodzących relacji między „tym, co jest takie, jakie jest, ale w odniesieniu do czegoś innego, co to pierwsze dopiero czyni możliwym” (Fleischer 2007: 309). Strzeмиński osadza ją na poziomie samoorganizujących się form odgrywających relacje między sobą oraz zwrotnie — między »drugością«. Dopiero spostrzeżenie tych relacji może spowodować zaistnienie trzeciej rzeczywistości — świadomego widzenia. Cytując za Fleischera:

Trzeciosć jest kategorią prawidłowości, pojawia się w prawidłowościach, jest ona znakiem, który reprezentuje obiekt, ponieważ jest on tak interpretowany. [...] Realność trzeciosci dla Peirce’a zawiera się w tym, że ustala i określa ona przyszłe fakty drugosci (Fleischer 2007: 309).

A to wydaje się stanowić podstawę dla teorii Strzeмиńskiego, mówiącej o historycznie narastającej *świadomości widzenia* na płaszczyźnie naturalnego języka sztuki. Można zatem śmiało wnioskować, że *Teoria widzenia* Strzeмиńskiego wpisuje się w założenia *Rozsądnego konstruktywizmu*.

## Wokół mojej trzeciosci

Moja trzeciosć jest emocjonalna. Jest przyjemnością. Jeżeli nią nie jest, odchodzę od kawaletu<sup>27</sup>. Mówiąc precyzyjniej, powstaje w wyniku przeżywania przyjemności. Jeszcze precyzyjniej — pojawiająca się pozytywna emocja jest weryfikatorem tego, co zrobiłam. Jeżeli nie udaje mi się osiągnąć tego stanu, odchodzę od kawaletu<sup>28</sup>.

27      Zauważyłam, że bez zaangażowania emocjonalnego, tkwiąc w nijakości odczuć, nie umiem rzeźbić. Tracę ostrość postrzegania i kojarzenia. Jeżeli nie uda mi się wywołać stanu koncentracji, odchodzę od kawaletu.

28      Znane jest mi doskonale uczucie podwyższonej irytacji związane z pełną negacją własnej osoby. Zawsze jednak potrafię twórczo wykorzystać ten stan, jeszcze nigdy nie odeszłam wtedy od sztalugi czy kawaletu. Zawsze jest to droga do sukcesu. Odchodzę, gdy przeżywam emocjonalną pustkę i w tej pustce odczuwam klęskę. Twórczość jest emocjonalnie kosztowna, wymaga odwagi, zmierzenia się z własnymi słabościami, a przede wszystkim cierpliwości w oczekiwaniu na upragnione przyjście odczucia autoakceptacji.

Dariusz Doliński na podstawie opracowania holenderskiego badacza Nico Frijdy przedstawił trójczłonową definicję emocji. Według psychologów są one wynikiem pozytywnych lub negatywnych ocen zdarzeń. Nie liczy się czynnik intencjonalności, nieistotne jest to, czy emocja jest przeżywana świadomie, czy też nieświadomie, ważny jest »cel i interes«, do którego przeżywający dąży. Jeżeli występujące zdarzenie jest zgodne z oczekiwaniami, emocja zostaje określona jako pozytywna, jeżeli nie, jest odbierana jako negatywna. Jako drugi czynnik badacze podają gotowość:

do realizacji programu działania. Emocja uruchamia priorytet dla określonego działania (lub kilku działań), któremu nadaje status pilnego. Tym samym program taki może przeszkadzać w realizacji innych, aktualnie przez podmiot realizowanych programów o charakterze poznawczym lub behawioralnym. Poszczególne emocje uaktywniają odmienne programy działań. [...] Emocja jest zwykle doświadczana jako szczególny rodzaj stanu psychicznego. Często towarzyszą jej lub następują po niej zmiany somatyczne, ekspresje mimiczne i pantomimiczne oraz reakcje o charakterze behawioralnym (Doliński, cyt. za: Strelau 2004: 321).

Fragmenty mojego pamiętnika dość dobrze wpisują się w opis schematu powstawania i trwania emocji podany przez Frijdę. Moim »celem i interesem«, do którego dążę, jest wykonanie rysunku lub rzeźby. W trakcie pracy jestem świadoma swoich odczuć. Potrafię je ocenić i sklasyfikować. W przypadku negatywnych emocji, gdy nie osiągam zamierzonego celu, porzucam pracę, czekam na lepszą chwilę, dzień. Wiem o tym, że postawa ta cechuje nie tylko mnie. W akademiach, w pracowniach artystycznych często się słyszy udzielaną radę: »odejdz — i tak dzisiaj tego nie zrobisz, wróć do tego jutro». Pamiętam, że na pierwszym roku studiów w pracowni malarskiej profesora Zdzisława Głowackiego usłyszałam od mistrza radę: »Odejdz od sztalugi! Idź na wódkę. Jak jutro wrócisz, namalujesz dobry obraz». Tak było. Odeszłam. A potem namalowałam dobry obraz. Dzisiaj, być może, ta rada zdaje się bulwersować. Jednak to dzięki niej dobrze zapamiętałam, że nie warto tkwić przy sztaludze tylko i wyłącznie w imię źle pojętej pracowitości. Obraz zachowałam, mam go do dzisiaj. Martwa natura na tle tkaniny w biało-niebieskie pasy. Pierwszego dnia były to realistycznie namalowane paski. Drugiego powstała malarska interpretacja. Już moja interpretacja, bliska podziałowi płaszczyzny na mniejsze fragmenty określone wyraźnymi liniami.

Odejść to nie znaczy zapomnieć. Tak naprawdę nie wiem, jak to się dzieje. Nie jest tak, że pomiędzy odejściami od sztalugi czy kawaletu bezustannie myślę o swojej pracy. Naprawdę nie wiem, jak to się dzieje, że drugie, czasem kolejne podejście zmienia mnie na tyle, że potrafię dojść do celu, doznaję przyjemności w trakcie aktu twórczego; akceptacji tego, co zrobiłam. Jestem uparta. Jeszcze nigdy nie porzuciłam rozpoczętego zadania. Czasem trwa to długo, ale zawsze zostaje zamknięte. Zamknięte doznaniem przyjemności, doznaniem pozytywnych emocji.



Na silny ładunek emocjonalny, jaki przeżywam w trakcie pracy, wskazuje skoncentrowanie na aktualnie wykonywanej czynności. Nie jestem tu oryginalna, podlegam opisanej przez Frijdę regule podporządkowania głównego »programu działania«. Odrzucam wszystko, co nie dotyczy twórczego »programu«.

Czy podlegam »zmianom somatycznym lub ekspresji mimicznej i pantomimicznej oraz reakcjom o charakterze behawioralnym«? Nie wiem, nie potrafię na to pytanie odpowiedzieć. Nie stoję przed lustrem w trakcie pracy. Taką próbę samoobserwacji uznałabym za zewnętrzny »program działania« przeznaczony do odrzucenia. Zauważyłam tylko u siebie gest zatwierdzenia, ostatnie uderzenie w glinę.

Elżbieta Zdankiewicz-Ścigała i Tomasz Maruszewski za Lazarusem podali następującą definicję emocji:

[...] emocje są procesami, które stanowią wynik specyficznej relacji między organizmem a środowiskiem (Zdankiewicz-Ścigała, Maruszewski, cyt. za: Strelau 2004: 408).

Z mojego punktu widzenia zdanie to jest słuszne. Praca twórcza polega na nieustannym uczeniu się, obserwacji otaczającej rzeczywistości.

Obserwacja rzeczywistości, rozpoznawanie »drugości«, przejście do »trzeciości« — to podstawa kształtowania własnej sprawności widzenia artystycznego. Znamienny jest fakt, że wraz z postępowaniem sprawności manualnej wzrasta świadomość widzenia, a wraz ze wzrostem świadomości widzenia wzrasta sprawność manualna. W moim przypadku proces ten nie przebiega równolegle. Oceniam, że zawsze moja świadomość przewyższa umiejętności manualne.

Nowa rzeźba to nowe wyzwanie wymagające odrębnego opracowania. W języku zawodowym proces ten nazywamy poszukiwaniem. Znalezienie odpowiedzi to nowy bagaż doświadczeń, nowe umiejętności i nowy zakres świadomości widzenia. Moje doświadczenie zawodowe opiera się na obserwacji rzeczywistości. Pisałam już o tym w artykule pt. *Geopoetyka materii rzeźbiarskiej — poszukiwanie rzeczywistości*:

Rysownik, malarz lub rzeźbiarz, zanim przekroczy linię dzielącą go od sztuki, uczy się rzeczywistości. Poznaje ją nie tylko poprzez obserwację i odtwarzanie świata zewnętrznego, ale również własnej osoby. Nie chodzi tu tylko o wrażliwość, intuicję czy wiedzę, ale o sposób postawienia kreski, położenia plamy, naciśnięcia, narzucenia czy odjęcia materiału rzeźbiarskiego. [...] Przez lata, kiedy to wyrzeźbić ptaka znaczyło — dowiedzieć się, w jaki sposób jest on zbudowany, w jaki sposób łączy się np. pas barkowy ze skrzydłami, jakie są odległości między nimi, jaki jest ich kształt. Jednocześnie poznawałam możliwości ludzkiego ciała — swojego ciała. Zdobywałam wiedzę, że ręka połączona z barkiem to cyrkiel, a naturalny ruch wykonywany przez człowieka to elipsa lub jej fragment. Dowiedziałam się również, że staw łokciowy, nadgarstek oraz anatomiczna konstrukcja dłoni to kolejne narzędzia zakreślające kolejne elipsy.

Nakreślane elipsy napotykają opór materii. W jakim stopniu i jak to też nauka rzeczywistości (Władyka-Łuczak [w:] Habrajska, Ślósarska 2016: 362).

Dla artysty twórczość jest ciągłym procesem stawania się i przenikania Peirce'owskich »pierwszości«, »drugości« i »trzeciości«. »Pierwszości«, bo nie wszystko jest spostrzeżone. Nauka postrzegania również wymaga wysiłku. Ponownie odwołam się do akademickich pytań powtarzanych każdemu pokoleniu przez mistrzów: „No, nie widzisz tego?”. Wyćwiczone oko widzi więcej, ma szerszy wgląd w »drugość«. Wiem o tym, mam już za sobą dużo lat pracy. Dzisiaj widzę więcej, coraz bardziej zawężając wokół siebie granice owej nieodkrytej rzeczywistości<sup>29</sup>.

Moja twórczość polega na ciągłej obserwacji rzeczywistości, innymi słowy — wydobywaniu modusów z pierwszości oraz kreowaniu własnej znaczeniowości obiektów, które poddane zostają krytyce publiczności. Proces ten określam jako zmaganie »inspiracyjne«. Przebiega mniej więcej w następujący sposób: wiem, że istnieje rozwiązanie problemu, ta znaczeniowa »trzeciość«. Moim zadaniem jest takie podpatrywanie »drugości«, by zamienić ją w »trzeciość«, najpierw w wyobraźni, dla siebie, następnie dla innych<sup>30</sup>.

Odnoszę wrażenie, że bardzo starannie przyglądam się rzeczywistości, na tyle starannie, by ją odtworzyć lub zinterpretować. Robię to tyle razy, ile wymaga tego dana sytuacja. W pamiętniku wiele razy powracałam do zagadnień związanych z postrzeganiem rzeczywistości<sup>31</sup>.

29 Władysław Strzemiński mówił o „wzajemnym wpływie myśli na widzenie i widzenia na myśl. Myśl stawia pytania, na które ma odpowiedzieć widzenie. Widzenie daje zasób materiału obserwacyjnego — i ten zasób ulega sprawdzeniu i uogólnieniu w procesie opracowania myślowego” (Strzemiński 1974: 13). Zauważył on, że wraz ze zdobywaniem doświadczeń zwiększa się tzw. »świadomość wzrokowa« — umiejętność interpretacji tego, co biologicznie zapisane na siatkówce oka. Jako przykład podał „zawodową sprawność wzrokową. Oko doświadczonego włókniarza dostrzeże dziesięciokrotnie więcej braków tkaniny niż tak samo sprawne (w znaczeniu biologicznym) oko człowieka innego zawodu” (Strzemiński 1974: 15).

30 Wciąż nie miałam pomysłu na projekt pomnika Rajmunda Rembielińskiego. W naszym żargonie, ludzi związanych z pracownią, stan ten określamy jako „nieznośnie zamknięty”. Wiedziałam, że po powrocie do pracowni na pytanie męża, czy mi się otworzył, odpowiem — nie! Oczywiście, istnieje rozwiązanie każdego problemu projektowego. Pomnik powstanie, tylko ja jeszcze nie wiem, jak będzie wyglądał. To tak, jakby istniało jakieś magiczne pudełko z pomysłami, a ja jeszcze nie mam do niego klucza. Wystarczy tylko go znaleźć. Otworzyć i już. Tylko jak to zrobić? Najlepsza metoda, jaką znam, to prowokacja skojarzeń. Tworzenie sytuacji, które kierują do powstania nowej rzeczywistości. Kolejne zadanie — obserwacja i czekanie. Bardzo dokładna obserwacja i bardzo cierpliwe czekanie. W końcu się otworzy! Tylko nie wolno tego przegapić.

31 Obserwacja rzeczywistości — tak najkrócej określam swoją metodę wywoływania inspiracji. Chwila olśnienia przychodzi sama. Nie wolno jej zlekceważyć.

Należy pamiętać, że żadne przedstawienie wizualne, żadne dzieło sztuki nie powstaje od razu. Poszczególne etapy pracy określić można jako postrzegana »drugość«, na podstawie której dąży się do określenia »trzeciości«. Z tej »trzeciości« powstaje kolejna »drugość« i »trzeciość«, aż do chwili, w której podejmę decyzję, że to już koniec, że nadszedł czas odejścia od rzeźby, pozostawienia jej. Na tym polega praca twórcy, na tym polega proces badania i uczenia się rzeczywistości. Swoisty autodialog twórcy, odizolowanie, do którego nikt z zewnątrz nie ma prawa wstępu. Tworząc komunikat, muszę liczyć się z tym, że:

Komunikaty dane są zawsze tylko, by tak rzec, w głowach interpretatorów, a więc pośrednio, i również tylko tak dają się one stwierdzić. (Fleischer 2008: 62)

Rolą osoby analizującej swoją własną twórczość, jest zatem zdolność stawania się obserwatorem zewnętrznym, umiejącym wyrzucić z pamięci zbudowany przez siebie konstrukt, tak by postrzegać tylko komunikat. M. Fleischer w *Konstrukcji rzeczywistości* dowodził, że — chcąc się czegoś dowiedzieć o komunikacie, „[...] dowiadujemy się tylko czegoś o komunikowanym (a nie o samym) komunikacie. Gdybyśmy na przykład chcieli wiedzieć, jak w jednostkowej świadomości skonstruowany jest **Pan Tadeusz Mickiewicza**, musielibyśmy właściciela tej świadomości o to zapytać, otrzymalibyśmy jednak tylko wiadomość na temat tego konstrukt, a nie ów konstrukt” (Fleischer 2008: 62).

Jednym ze sposobów osiągnięcia opisanego celu jest autorska korekta postępu prac<sup>32</sup>, choć wydaje się oczywiste, że nie potrafię ocenić, w jakim stopniu z obserwatora wewnętrznego przechodzę do poziomu obserwatora zewnętrznego. Jednak podczas autorskich korekt zauważam dużo więcej błędów i większych lub mniejszych niedociągnięć niż w trakcie normalnej pracy<sup>33</sup>.

Nad rzeźbą pracuję do tej chwili, w której nie potrzebuję już więcej autorskich korekt, do czasu, kiedy ja jako zewnętrzny obserwator zaakceptuję wykonaną rzeźbę<sup>34</sup>.

32 Pracuję szybko, szybko podejmuję decyzje rzeźbiarskie. Potrzebuję jednak co jakiś czas chwili refleksji. Sprawdzenia, czy praca idzie w dobrym kierunku. Są to chwile, w których dokonuję autorskiej korekty.

33 Jednakowo rozłożona silnia ważności wątków tematycznych wprowadzała szum informacyjny. Zatraciłam hierarchię ważności, zabrakło rozróżnienia głównego wątku od tła. Widz miałby prawo pogubić się w odbiorze rzeźby.

34 I już? Jeszcze tylko trochę poprawek, bardzo drobnych poprawek. Więcej chodzenia wokół kawaletu niż pracy. Coraz mocniej odczuwałam, że to koniec. Koniec. Kawalet będzie pusty. Wysuszona i zmielona glina trafi do pojemników. Wszystko będzie czekać na kolejną rzeźbę.

## Kategorie wystąpień działań twórczych

Analizując pamiętnik, wyodrębniłam trzy grupy »konstruktów komunikacyjnych«, co pozwoliło mi określić kategorie (»Ekspert«, »Emocje«, »Odniesienie«), które ułatwiły mi diagnozę pracy twórczej. Mogłam dzięki temu zrozumieć/ukazać: Jak pracuję? Jak współ-pracuję? Gdzie pracuję? Wyłonione znaczenia »konstruktów komunikacyjnych« w wyniku analizy retrospekcji (pamiętnika) podzieliłam na trzy kategorie.

»Ekspert« odnosi się bezpośrednio do elementów, które wykorzystałam w trakcie realizacji rzeźby, bez których niemożliwa byłaby moja twórcza praca oraz kreowanie komunikatu wizualnego. Jest sumą wszystkich kategorii, które składają się na mój warsztat twórczy, czyli na »Wiedzę« oraz »Umiejętności«. W »Odniesieniach« umieściłam opisy zdarzeń niemających bezpośredniego wpływu na kształt i formę pomnika. W »Emocjach« odnoszę się do przeżywanych emocji, a więc czynników niezależnych od mojej woli. Tabela 3 prezentuje rozliczenie procentowe.

Tabela 3. Procentowy układ ilości wystąpień kategorii konceptów komunikacyjnych

Kategorie	Modusy
Ekspert	59,6%
Odniesienie	26,8%
Emocje	13,6%
Razem:	100,0%

Źródło: opracowanie własne

Najobszerniejsza jest kategoria »Ekspert«, zajmująca niespełna 60% wystąpień modusów. Wykaz poszczególnych kategorii oraz przypisanych im subkategorii poziomu pierwszego oraz drugiego przedstawiłam w tabeli 4. Znajdują się w niej wyliczenia procentowe wystąpień »konceptów komunikacyjnych« (modusów).

Tabela 4. Procentowy układ ilości wystąpień kategorii konceptów komunikacyjnych oraz słów.  
Z uwzględnieniem subkategorii poziomu pierwszego oraz drugiego

Kategorie	Subkategorie poziomu 1	Subkategorie poziomu 2	Modusy
Ekspert	Wiedza	Oparta o zewnętrzną wiedzę	11,5%
		Oparta o informacje	4,3%

Kategorie	Subkategorie poziomu 1	Subkategorie poziomu 2	Modusy
Ekspert	Umiejętności	Inspiracje	20,9%
		Oparte o własne doświadczenie	14,5%
		Oparte o zewnętrzną wiedzę	5,5%
		Oparte o zewnętrzne doświadczenie	3,0%
Odniesienie	Autoreferat		13,6%
	Autorefleksja		12,8%
	Życie prywatne		0,4%
Emocje	Podniecenie emocjonalne		11,1%
	Kryzys		2,6%
Razem:			100,0%

Źródło: opracowanie własne

Na podstawie analizy konceptów komunikacyjnych retrospekcji wyodrębnione zostały dwie subkategorie kategorii »Ekspert«. Są nimi: »Wiedza« oraz »Umiejętności«. W zbiorze »Wiedza« znajdują się takie subkategorie, jak: »Oparta o zewnętrzną wiedzę«, której zawartość procentowa wystąpień modusów względem objętości pamiętnika obliczona została na wartość 11,5%, oraz »Oparta o informacje«, gdzie wartość modusów wynosi 4,3%. W subkategorii »Umiejętności« wartości procentowe modusów względem całości pamiętnika rozłożone zostały następująco: »Inspiracje« — 20,9%, »Oparte o własne doświadczenie« — 14,5%, »Oparte o zewnętrzną wiedzę« — 5,5%, »Oparte o zewnętrzne doświadczenie« — 3,0%. Kategoria ta jest nie tylko najobszerniejsza, ale przede wszystkim niezwykle istotna w aspekcie moich rozważań nad pracą twórczą, dlatego poświęciłam jej osobny podrozdział zatytułowany *Wiedza a umiejętności w procesie twórczym* (patrz. s. 197).

Należy przy tym zaznaczyć, że spośród wszystkich najistotniejsza okazała się subkategoria »Inspiracje«. Warto odnotować również, że wysoką pozycję zajmuje subkategoria »Umiejętności oparte o własne doświadczenie«. Analiza porównawcza wyników procentowych subkategorii »Wiedza« oraz »Umiejętności« nie wykazuje relacji pomiędzy nimi. Na ich podstawie nie można wskazać, w jaki sposób są ze sobą powiązane poszczególne subkategorie. Nie jestem w stanie zinterpretować wpływu jednej kategorii na drugą. Wykazuje to dopiero analiza zawartości treści pamiętnika.



Kolejne kategorie i ich podgrupy są objętościowo skromniejsze. »Odniesienie« posiada trzy subkategorie pierwszego poziomu: »Autoreferat«, »Autorefleksja« oraz »Życie prywatne«. Zestawienie to wyraźnie wskazuje na niewielką koncentrację na zagadnieniach związanych z opisem wydarzeń nie dotyczących bezpośrednio przebiegu prac nad pomnikiem. W kategorii »Odniesienie« najmniej reprezentatywna jest podgrupa »Życie prywatne«. Zajmuje jedynie 0,4% modusów. W praktyce oznacza to tylko jedno wystąpienie dotyczące opisu życia prywatnego. Jest nim wspomnienie wspólnego spaceru z mężem po ulicy Piotrkowskiej w dniu, w którym dowiedzieliśmy się o zaplanowanym *Pomniku Początków Miasta Łodzi*<sup>35</sup>.

Znikoma ilość odwołań do życia prywatnego świadczy o zaangażowaniu w tworzony pomnik. O tym, że w czasie wykonywania dużej rzeźby to ona była dla mnie istotna, a pozostałe elementy życia bez żalu odrzuciłam jako zbędne lub niemające znaczenia dla procesu twórczego<sup>36</sup>. Wystąpienia modusów w kategorii »Odniesienie«, czyli »Autoreferat« (13,6% modusów względem zawartości retrospekcji) oraz »Autorefleksja« (12,8% modusów względem zawartości retrospekcji) potwierdzają to.

Poruszane tematy w subkategorii »Autoreferat« zawierają opisy zdarzeń oraz relacje z etapów prac przy pomniku, na przykład proces przygotowania gliny — tak, by nadawała się do dalszej pracy nad rzeźbą<sup>37</sup>, relacja ze spotkania z modelem do postaci Rajmunda Rembielińskiego<sup>38</sup> czy charakterystyka warsztatu rzeźbiarza<sup>39</sup>.

35 5 lipca 2014. Sobotnie popołudnie. Łódź. Ulica Piotrkowska na wysokości dawnej redakcji *Gazet Łódzkich*. Miał to być kolejny spacer z mężem i sunią.

36 Poszliśmy na zaplanowaną kawę. Wiedzieliśmy, że czeka nas dużo pracy, że wiele czasu upłynie, zanim ponownie wybierzemy się na beztroski spacer po Piotrkowskiej. Zaczęło się. Wszystko trzeba zostawić na potem, teraz ważna będzie tylko praca nad pomnikiem. Tak jest zawsze, gdy przystępuję do rzeźbienia — nic nie może mnie rozpraszać, nie pozwalałam na to. Zamykam drzwi przed światem, nie ma mnie dla nikogo.

37 Pracę rozpoczynam od przygotowania gliny. Musi być odpowiednio wilgotna i mieścić się w dłoniach. Tak przygotowane partie materiału nakładam lub narzucam na konstrukcję i ubijam ubijakiem. Technika ta pozwala określać syntetyczny kształt formy.

38 Czekałam, stojąc obok kawaletu. Wreszcie usłyszałam kroki na schodach. Wszedł. Poprosiłam, by stanął na podeście. Wy tłumaczyłam jak. Niełatwo przyjąć pozę, by wyglądać naturalnie. Na początku Ryszard był sobą, a nie Rembielińskim. Postanowiłam, że trzeba zmienić otoczenie. To czasem pomaga. Chciałam, żeby Ryszard, spacerując po podwórku, oswajał się z kostiumem, co pozwoli mu wczuć się w postać, ale wciąż nie potrafiliśmy zacząć współpracy. Sytuacja była zupełnie niezależna ode mnie. W końcu przypadkiem zaczęliśmy rozmawiać o jego pasji, o fascynacji walkami Wschodu. Poprosiłam, by zaprezentował mi podstawowe techniki przyjmowanych pozycji. I wtedy nastąpił przełom. Ryszard rozluźnił się i nieświadomie przyjął właściwą pozę. Teraz mógł skupić się na tym, co doskonale znał, wyzbywając się balastu skrępowania. Wróciliśmy do pracowni, każdy na swoje miejsce.

39 Z myślą o dobrym odejściu kawalet był ustawiony na początku studia — pomieszczenia rzeźbiarskiego. Z jednej strony miałam odejście od rzeźby na około dziesięć metrów, z drugiej następne tyle. Pierwotnie pracownia była wozownią. Kawalet ustawiony jest na

W pozostałych modusach subkategorii »Autoreferat« znalazły się opisy analogiczne do podanych przykładów. Warto zastanowić się, czy w okresie realizacji pomnika w życiu prywatnym twórcy nie działo się nic istotnego, czy może zostało to tylko pominięte w relacjach? Autobiograficzny charakter niniejszej dysertacji pozwala przeformułować to pytanie, które teraz brzmi: czy czytelnik przyjmuje za prawdziwe autorskie stwierdzenie, że tak właśnie jest, że najchętniej prywatne życie skupiłabym właśnie wokół pracy? Jednak w tym przypadku odpowiedź wykracza poza obszar niniejszego opracowania. Wymaga odmiennych badań dotyczących wyobrażeń odbiorców dzieł sztuki na temat pracy twórców.

Subkategorie »Autorefleksja« oraz »Autoreferat« zajmują zbliżony obszar wystąpień modusów. Nasuwa się spostrzeżenie, że określone działania występują synchronicznie, że obok opisu zdarzeń znalazły się odautorskie refleksje. Świadczy to o liniowym charakterze pamiętnika, który utrzymałam w zdarzeniowej historii opisu powstania jednej rzeźby. Jednocześnie należy zaznaczyć, że podział na omawiane subkategorie nie jest ostry. Przenikają się w nich kryteria opisu i oceny. Klasyfikacja poszczególnych »konceptów komunikacyjnych« do poszczególnych subkategorii oparta była na mojej ocenie.

Analiza konceptów w kategorii »Autoreferat« oraz »Autorefleksja« wyodrębniła trzy główne wątki zdarzeń. Zestawiałam je tematycznie, formując grupy odpowiedzi na pytania: »Jak pracuję?«, »Jak współpracuję?« oraz »Gdzie pracuję?«. Ich zestawienie prezentuję w tabeli 5.

Tabela 5. Synchroniczne wątki zdarzeń dla subkategorii »Autorelacja« oraz »Autorefleksja«

Pytania	Wątki zdarzeń (Modusy)
Jak pracuję?	Wykonanie projektu
	Wykonanie rzeźby
	Autorska korekta
Jak współpracuję?	Współpraca
	Kontakt ze zleceniodawcą
Gdzie pracuję?	Refleksja o pracowni
	Refleksja o innych miejscach

Źródło: opracowanie własne

---

wprost potężnych drewnianych drzwi — bramy wjazdowej, przez którą kiedyś, wprowadzano powozy, a przez którą ja teraz oglądam rzeźby.

Pierwsze pytanie, które brzmi: »Jak pracuję?«, pozwala zestawić następujące wątki zdarzeń: »Wykonanie projektu«, »Wykonanie rzeźby«, »Autorska korekta«. W części subkategorii »Autoreferat« zaprezentowałam warsztat, a w części »Autorefleksja« — autorską ocenę sytuacji, w której się znajdowałam<sup>40</sup>.

Jeśli chodzi o drugie pytanie: »Jak współpracuję?«, w pamiętniku znalazł się szereg informacji na temat, jak wyglądała moja współpraca z mężem, z odlewnikami i innymi firmami wykonującymi prace pomocnicze przy pomniku oraz jak przebiegały kontakty ze zleceniodawcami<sup>41</sup>.

Trzecie pytanie, »Gdzie pracuję?«, to opis pracowni oraz innych miejsc, w których tworzyłam pomnik Rajmunda Rembielińskiego. Przykładowe fragmenty dotyczą opisu pomieszczenia, w którym pracuję, oraz autorskiej refleksji mówiącej o osobistym stosunku do tego miejsca<sup>42</sup>. Procentowy udział powiązanych tematycznie ze sobą konceptów subkategorii »Autoreferat« i subkategorii »Autorefleksja« został przedstawiony w tabeli 6.

Tabela 6. Procentowy udział powiązanych tematycznie ze sobą konceptów w odniesieniu do treści

Pytanie	Odniesienia z kategorii »Autorefleksja« do kategorii »Autoreferat«	Odniesienia z kategorii »Autoreferat« do kategorii »Autorefleksja«
Jak pracuję?	73,9%	135,3%
Jak współpracuję?	122,2%	81,8%
Gdzie pracuję?	200,0%	50,0%

Źródło: opracowanie własne

Porównanie ilości wystąpień modusów obydwu subkategorii wykazuje, że tylko w przypadku pytania »Jak pracuję?« zachodzi częstsze odnoszenie się (»Autorefleksja«) do opisu zdarzeń (»Autoreferat«). Dalsze wyliczenia jednoznacznie wskazują na częstszy opis zdarzeń (»Autoreferat«) niż odnoszenie się do nich (»Autorefleksja«).

40 Rzeźbiąc, pracuję bardzo szybko, jakbym się lękała, że myśli uciekną. Nie boję się błyskawicznie podejmowanych decyzji, glina to materiał, który można formować w nieskończoność. Jeżeli jestem niezadowolona z podjętych działań, nanoszę poprawki.

41 Rozmowa z prezesem Zarządu Fabryki Biznesu, Krzysztofem Apostolidisem, fundatorem pomnika, była krótka i rzeczowa. Poznaliśmy przedstawicieli działu architektonicznego spółki. Tak, jak się spodziewałam, założenia posadowienia pomnika spotkały się z aprobatą. Obiecano uwzględnić moje uwagi. Ustawienie mapy przed pomnikiem, jak założyłam, będzie zorientowane zgodnie z różą wiatrów w kierunku północnym.

42 Na ścianach wiszą płaskorzeźby i szkice rysunkowe, w każdym kącie stoją rzeźby służące jako inspiracja.

Kategoria »Emocje«, której objętość modusów względem całego pamiętnika zajmuje niecałe 14%, jest ostatnią z wyodrębnionych kategorii. W jej skład wchodzi dwie subkategorie: »Podniecenie emocjonalne« (11,1% wystąpień modusów) oraz »Kryzys« (2,6% wystąpień modusów).

Edward Nęcka, badacz zajmujący się psychologią twórczości, na podstawie badań przeprowadzonych przez Janet Metcalfe oraz Norberta Jaušoveca wnioskuje, że „wrażliwość na doznania emocjonalne i umiejętność podążania za nimi charakteryzuje tylko bardzo nielicznych, wybitnie uzdolnionych twórców” (Nęcka 2001: 85). Naukowcy podają, że zjawisko to nie jest powszechne. W pamiętniku nie odnajdujemy częstych odniesień do odczuwanych stanów emocjonalnych, jednak ich treść wskazuje, że przywiązuję do nich dużą wagę. We fragmentach tych tłumaczę, że wystąpienie negatywnego afektu emocjonalnego postrzegam nie jako stan wyjątkowy czy niepokojący, lecz jako motywację do dalszych działań twórczych<sup>43</sup>.

Przełamawszy barierę własnej cenzury, zaakceptowawszy swoje twórcze działania, uświadomiłam sobie swoje pozytywne emocje. Moja postawa wpisała się w zaprezentowaną przez psychologię motywację samoistną. Nęcka twórczą motywację wewnętrzną dopisuje do emocji przeżywanych w „trakcie zabawy, swobodnej eksploracji lub aktywności seksualnej. Polega to na czerpaniu satysfakcji z nagród zawartych w samej czynności” (Edward L. Deci, cyt. za: Nęcka 2001: 89). Dalej badacz, opierając się na wnioskach Mihály’ego Csíkszentmihályi, wyjaśnia, że twórczość może być porównywana do zabawy, pod warunkiem utrzymania stanu równowagi „między kompetencją a poziomem wymagań lub trudności zadania”.

Stan odczuwanej przyjemności z wykonywanej pracy twórczej opisałam w podrozdziale *Wokół mojej trzeciości* niniejszego opracowania (s. 182–183). Moim zdaniem tylko ten stan jest satysfakcjonujący dla twórcy. Co nie oznacza, że obce są mi chwile negacji i zwątpienia, ale te negatywne odczucia klasyfikuję jako stan »Przedtwórczy«, prowadzący do osiągnięcia właściwego celu — odczuwania satysfakcji i przyjemności — osiągnięcia stanu »Twórczego«.

W liczbach sytuacja przedstawia się następująco: spośród wystąpień subkategorii »Podniecenie emocjonalne« więcej miejsca zajmują emocje powiązane z działaniami »Przedtwórczymi«, bo 43,8% na 37,5% wystąpień »Twórczych«, liczonych względem kategorii »Emocje«. Subkategoria »Kryzys« to w stu procentach działania »Przedtwórcze«, ich wartość wynosi 18,8% względem modusów całej kategorii »Emocje«. Po podsumowaniu wystąpienia modusów subkategorii »Podniecenie emocjonalne« oraz »Kryzys« objętość działań »Przedtwórczych« wynosi 62,5% natomiast »Twórczych« — 37,5%.

43 Dla mnie negatywne afekty są narzędziem prowadzącym do celu, stałym elementem, codziennością. Każda rzeźba jest wyzwaniem wymagającym procesu poszukiwań, ciągłej negacji i akceptacji tego, co się zrobiło. Redukcja błędnych rozwiązań siłą rzeczy powiązana jest z odczuwaniem »afektów negatywnych«.

Tabela 7. Procentowy układ ilości wystąpień »Przedtwórczych« i »Twórczych« emocji w subkategoriach: »Podniecenie emocjonalne« i »Kryzys« względem wystąpień modusów kategorii »Emocje«.

Kategoria/subkategoria	Przedtwórcze	Twórcze
Emocje/Podniecenie emocjonalne	43,8%	37,5%
Emocje/Kryzys	18,8%	0,0%
Razem:	62,5%	37,5%

Źródło: opracowanie własne

Należy uznać, że pozytywne emocje twórcze, mimo że pożądane, pojawiają się stosunkowo rzadko. Ujmując rzecz literacko:

Jak wiadomo, artystą się nie jest, artystą się bywa. To długa droga doświadczeń, eksperymentów, ślepych uliczek, przygody ze światem i samym sobą (Głowacki, cyt. za: Władyka-Łuczak 2001: 6).

Różnica pomiędzy afektami emocjonalnymi, które zaliczyłam do subkategorii »Podniecenia emocjonalne«, i przynależnymi do subkategorii »Kryzys« opiera się na dwóch czynnikach. Pierwszy wiąże się z intensywnością przeżywania, drugi to czas, w jakim przebiegają. Te, które wyznaczyłam jako kryzysowe, trwały dłużej i były bardziej intensywne, natomiast te, które określiłam jako »Podniecenie emocjonalne«, utrzymywały się krótko i na skali emocji klasyfikowały się na niskim poziomie. Łączy je jedno: każdej z nich podlegałam i od każdej byłam zależna. Każda z nich tworzyła odpowiedzi na pytania: »Jak pracuję?«, »Jak współpracuję?« oraz »Gdzie pracuję?«.

Tabela oznaczona numerem 8 zawiera zestawienie wystąpień modusów przypisanych poszczególnym podgrupom kategorii »Emocje«, w odniesieniu do zadanych pytań.

Tabela 8. Procentowy układ ilości wystąpień »Przedtwórczych« i »Twórczych« emocji w wyodrębnionej jako pytania: »Jak pracuję?«, »Jak współpracuję?« oraz »Gdzie pracuję?« subkategoriach: »Podniecenie emocjonalne« i »Kryzys« względem wystąpień modusów kategorii »Emocje«.

Pytania	Emocje			
	Podniecenie emocjonalne		Kryzys	
	Przedtwórcze	Twórcze	Przedtwórcze	Twórcze
Jak pracuję?	18,8%	31,3%	3,1%	0,0%
Jak współpracuję?	25,0%	6,3%	12,5%	0,0%



Pytania	Emocje			
	Podniecenie emocjonalne		Kryzys	
	Przedtwórcze	Twórcze	Przedtwórcze	Twórcze
Gdzie pracuję?	0,0%	0,0%	3,1%	0,0%
Razem:	43,8%	37,5%	18,8%	0,0%

Źródło: opracowanie własne

Odpowiedź na postawione pytanie — »Jak pracuję?« w trakcie »Przedtwórczego podniecenia emocjonalnego« — w kategorii »Emocje«, zajęła 18,8%, natomiast w trakcie sytuacji »Kryzysowych« wynik ten wynosi 3,1%. Przykładem modusu, który zaliczyłam do »Przedtwórczego podniecenia emocjonalnego« odpowiadającego na pytanie: »Jak pracuję?«, jest opis mojej reakcji i moich myśli w trakcie rozwiązywania problemów rzeźbiarskich<sup>44</sup>. Za sytuacje kryzysowe uznałam czas autokorekt, w których nisko oceniałam postęp prac<sup>45</sup>. Opis emocji twórczych jako odpowiedź na pytanie: »Jak pracuję?« zajmuje 31,3 % objętości kategorii Emocje«. Są to modusy w znacznej mierze traktujące o roli emocji w czasie pracy, tak jak w przykładzie opisującym stan przejścia ze stanu »Przedtwórczego« w stan »Twórczy« jako chwili, którą oceniam za najważniejszą, najbardziej ekscytującą<sup>46</sup>.

44 Pracownia, rzeźba, model, narzędzia rzeźbiarskie — to rzeczywistość, w której byłam. Ta przestrzeń miała mnie sprowokować do dalszego działania. Przede mną pierwsze uporządkowanie myśli, pierwszy gest pozostawiony w glinie. Nie jest to łatwa chwila. Tym bardziej, że wiem, iż pierwsze spostrzeżenie, pierwsza decyzja rzeźbiarska rozstrzyga o powodzeniu lub niepowodzeniu.

45 Stwierdziłam wówczas, że przede wszystkim nierówno prowadziłam profil rzeźby. Jej dolna część była prawie skończona, ale górna — zaledwie naszkicowana. Nie mogłam nawet powiedzieć, że znalazłam odpowiedni kształt torsu. Źle osadziłam szyję oraz głowę. Nie wyrzeźbiłam jeszcze rąk. W górnej partii rzeźby panował wizualny bałagan. Profilowe linie torsu, szyi, głowy oraz rąk były rozedrgane i rozproszone. Nie sprecyzowałam linii siatki kompozycyjnej. Widz nie wiedział, jak ma odczytać formę. Wzrok nie zatrzymywał się na niczym przez dłuższą chwilę, błędząc jedynie po wyznaczonej przestrzeni.

46 Zawsze czuję dreszcz emocji przed weryfikacją pomysłu. Czy moje założenia okażą się słuszne? Kolejny papieros. Dość! Wiedziałam, że zanurzenie rąk w glinie ukoi lęk. Działanie skieruje moje myśli w stronę rzeźby. Tak było zawsze. Pamiętam dzień egzaminu z malarstwa, należało namalować obraz olejny. Wieczorem, gdy zamykano już sale egzaminacyjne, przyjechał po mnie Ojciec. Na zadane przez niego pytanie: „jak ci poszło?“, nie odpowiedziałam, pokazałam tylko dłonie. Były brudne, umazane farbą. To był dla niego czytelny gest. Skoro miałam brudne dłonie, malowałam, więc dobrze poszło. Lęk minął. Rzeźbiłam.

Grupa modusów obejmujących zagadnienia stanowiące odpowiedzi na pytanie — *»Jak współpracuję?«* — dotyczy mojej współpracy z ludźmi, którzy w jakiś sposób przyczynili się do powstania pomnika. Podział na czynności artystyczne i techniczne, który w tym przypadku się niejako narzuca, nie jest zgodny z moim rozumieniem tego, co *»Twórcze«* i *»Przedtwórcze«*. Rozwiązania techniczne przy wykonaniu, na przykład konstrukcji, odlewu rzeźby z gipsu lub z brązu, skutkują tymi samymi konsekwencjami co uderzenia ubijakiem o glinę. Nie potrafię odrzucić ich z działań twórczo-artystycznych. Podobnie rozmowa ze zleceniodawcą może nieść za sobą skutki w rodzących się *»Przedtwórczych«* lub *»Twórczych«* emocjach. Przecież każda rozmowa z człowiekiem może wywołać emocje. Takie rozumienie emocji znalazło odzwierciedlenie w moim pamiętniku.

Obszar emocji wywołanych w trakcie współpracy z innymi ludźmi przedstawia się następująco: w subkategorii *»Podniecenie emocjonalne«* emocje *»Przetwórcze«* obejmują 25,0% objętości kategorii *»Emocje«*, emocje *»Twórcze«* — jedynie 6,3%. Zajmowany obszar *»Przedtwórczy«* dodatkowo powiększony został o wartość 12,5% powierzchni zajmowanej przez emocje przetwórcze subkategorii *»Kryzys«*. Przykładem modusu, który zaliczyłam do *»Przedtwórczego«* podniecenia emocjonalnego odpowiadającego na pytanie: *»Jak współpracuję?«*, jest wypowiedź świadcząca o wpływie męża na moją postawę wobec osiąganych wyników w pracy<sup>47</sup>. Do typu *»Przedtwórczego«* podniecenia kryzysowego zaliczyłam zdarzenia, na które nie miałam wpływu, nie ode mnie przecież zależało zbyt duże tempo prac narzucone przez zleceniodawcę<sup>48</sup>. Do twórczych modusów kategorii *»Emocje«*, wliczających się w odpowiedzi na pytanie *»Jak współpracuję?«*, zaliczyłam na przykład fragment pamiętnika odnoszący się do pozytywnych rozwiązań problemów projektowych wymagających współpracy z biurem architektów pracującym przy budowie domu handlowego<sup>49</sup>.

47 Przez minione dni bardzo dużo pracowałam. Fundator skrócił termin realizacji przedsięwzięcia. Nie byłam tym zachwycona. Do tej pory sądziłam, że mogę spokojnie rzeźbić, że mam czas na refleksję i wprowadzenie poprawek.

Innego zdania był mój mąż, Krzysztof. Bez przerwy powtarzał: „Chcesz mieć czas na popsucie? Dobrze rzeźbisz, gdy działasz szybko”. Zawsze twierdzi, że jeśli mam za dużo czasu, to w dążeniu do doskonałości potrafię popsuć to, co już było dobre. Zawsze się złoścę, gdy tak mówi. A może jednak ma rację?

48 Pierwsza piętnaście. Dotarliśmy. Kolejne piekło, nic nie było gotowe. Plac pełen ludzi (il. 43A). Kamieniarze właśnie docinali płyty, które były potrzebne do położenia nawierzchni. Elektrycy montowali oświetlenie. Szklarze zakładali szyby. Wszyscy w amoku, zapewne trzy dni temu usłyszeli to, co my — otwarcie nastąpi 25, a nie, jak pierwotnie planowano, 28 lipca. Byłam przerażona. Jak w takich warunkach, na placu pełnym kurzu i ludzi, przeprowadzić montaż pomnika?!

49 Znalazłam się w trudnej sytuacji. Wiedziałam, że mam niewielki wpływ na aranżację tej przestrzeni. Liczyłam na to, że będę mogła negocjować wielkość i ułożenie mapy. Jednocześnie wiedziałam, że osoba, która będzie miała za zadanie wykonać projekt wizerunku planu miast, będzie chciała się ze mną spotkać. Każdy zawodowiec — twórca, wie o tym, że konieczne jest kompozycyjne powiązanie elementów występujących obok

Ostatnie wyodrębnione pytanie brzmi: »Gdzie pracuję?«. Odpowiedzi na nie w kategorii »Emocje« występują jedynie w subkategorii »Kryzys«, dotyczą więc »Przedtwórczych« emocji. Zajmują one niewiele ponad trzy procent (3,1%). Zgodnie z treścią opisu zacytowanego fragmentu pamiętnika zdarza się, że warunki pracy generują negatywne odczucia emocjonalne. Tak jak w przypadku nerwowego przebiegu montażu pomnika<sup>50</sup>.

Czy to znaczy, że miejsce, w którym pracuję, nie ma dla mnie emocjonalnego znaczenia? Oczywiście, że ma. Jednak nie wyraziłam tego wprost w pamiętniku. Ukryłam emocje, pisząc o ich inspirującej roli w pracy twórczej, mówiąc o przestrzeni pracowni, która jest wypełniona rysunkami i rzezbami mojego Ojca oraz moimi<sup>51</sup>.

Zwróćmy jeszcze uwagę przez moment na dane ilościowe w kategorii »Emocje«. »Gdzie pracuję?« okazuje się mieć najniższą reprezentację (3,1% w zakresie »Kryzysu przedtwórczego«). Widoczna jest przewaga »Jak pracuję?« (łącznie 53,2%) nad »Jak współpracuję?« (razem 43,8%). Skąd ta dominacja pracy?

Najwięcej emocji dostarcza »Podniecenie emocjonalne«, w większym stopniu »Przedtwórcze« (43,8% łącznie dla »Jak pracuję?« i »Jak współpracuję?«) niż »Twórcze« (37,5%). »Kryzys« ma mniejsze znaczenie, bowiem emocje w obrębie procesu »Przedtwórczego« osiągają wartość 18,8%, a w obszarze »Twórczym« w ogóle nie występują. Dlaczego »Przedtwórcze / Podniecenie emocjonalne« może mieć tak duże znaczenie? Znajduję dość proste uzasadnienie — reakcje emocjonalne występują jako odpowiedź na sytuacje, w których się znajdowałam i które oceniałam jako neutralne, emocjonujące bądź kryzysowe.

---

siebie. Zasada jest następująca: podporządkowujemy się temu, co zastaliśmy. Jeżeli tworzymy różne elementy w tym samym miejscu i w tym samym czasie — prowadzimy negocjacje. Rozpoczyna się walka o idee. Wiedziałam, że jeżeli uda mi się znaleźć klucz kompozycyjno-znaczeniowy, będę mogła liczyć na podporządkowanie się moim założeniom projektowym. Czas pokazał, że się nie myliłam.

50 Montaż pomnika wymaga spokoju. A przede wszystkim muszę mieć zapewnione odejście, muszę z każdej strony sprawdzić, czy wszystko dobrze wygląda. Ten pomnik wymagał tego w sposób szczególny. Musieliśmy bowiem dopasować położenie cyrkla względem postaci. Decyzja zapadła. Czekamy, aż na placu zrobi się spokojniej, a przede wszystkim kamieniarze przestaną ciąć kamień.

Osiemnasta czterdzieści. Wyciągamy rzeźbę z samochodu. Wszyscy czekali, firma, która mocowała kotwy pod pomnik, operator dźwigu. Pracy przed nami było mnóstwo. Najpierw trzeba było wykonać tzw. suchy montaż, następnie zaplanować dokładne ustawienie pomnika, zamontować kotwy, wreszcie sam pomnik. Musiałam jeszcze wypolerować cyrkiel.

51 Czy wołałabym większe pomieszczenie? Pewnie tak, ale za nic na świecie nie zamieniłabym tej pracowni na żadną inną. Jest to miejsce przesiąknięte tradycją pracy, różnymi wspomnieniami. Zapewne nie jest to racjonalne podejście. Dla mnie jednak ważne, ponieważ każde pytanie, które zadam sama sobie w pracowni, znajduje odpowiedź. Pozornie przecież zadane w pustkę, ale próżni w pracowni nie ma, przestrzeń wypełnia tradycja, w której pytania zamieniają się w odpowiedzi.

## Wiedza a umiejętności w procesie twórczym

Kategoria »Ekspert« to najobszerniejsza ze wszystkich kategorii, na które podzieliłam pamiętnik. Zajmuje ogółem nieomal 60% jego zawartości. Wynik ten nie zaskakuje, gdyż, jak już wskazywałam za Strzemińskim, pomiędzy widzeniem a myślą zachodzi korelacja wpływająca na obustronny ich rozwój. Teraz należy zaznaczyć, że ów tandem jest częścią struktury wytworzonej w wyniku zsumowania wiedzy oraz umiejętności.

W pamiętniku, poruszając zagadnienia teorii sztuki, odwołuję się do teoretycznych opracowań historyka sztuki Panofskiego oraz takich twórców, jak: Kandyński, Strzemiński i Witkiewicz, którzy swoje rozważania teoretyczne opierali na przeprowadzonych wcześniej badaniach nad wizualnymi środkami wyrazu. Każde przedstawienie wizualne, każdy rysunek, obraz czy rzeźba w pewnym sensie jest takim badaniem. Włodzimierz Ławniczak zauważa, że „obserwowalna warstwa dzieła sztuki plastycznej jest zawsze pewnym obiektem fizycznym — substratem materialnym dzieła, na tej podstawie sądzić można, że podlega ona opisowi w terminach fizykalnych” (Ławniczak 1983: 25). Jego zdaniem dzieło sztuki można przedstawić jako zbiór zestawionych ze sobą porządkujących się wzajemnie elementów.

Strukturalna teoria poznania dzieła sztuki plastycznej zakłada rozważanie dwóch równoległych sobie struktur: »przedstawiającej« oraz »przedstawianej«. Przy czym przez strukturę »przedstawiającą« autor rozumie — »konstatowanie rzeczywistych stanów« rzeczy. Przez strukturę »przedstawianą« rozumie — »przedstawianie stanów rzeczy zawsze fikcyjnych«, czyli takich, które powstają w wyniku działań artystyczno-interpretacyjnych, realizujących — jak to określa Ławniczak — »estetyczną wizję świata« (Ławniczak 1983: 45). Z wymienionych struktur autor wprowadza własności i relacje poszczególnych współorganizujących elementów dzieła sztuki, nadając im znaczenie komunikacyjne. Warunkiem formułowania funkcji komunikacyjnej tych elementów jest utworzenie podstawy materialnego substratu przedstawienia wizualnego, funkcjonującego według wzoru:

$$M = \langle U; R, K, B, F1, F2, J, N \rangle$$

gdzie M jest materialnym substratem dzieła plastycznego, U „jest skończonym i niepustym zbiorem” złożonym z plam barwnych, podlegającym wzajemnym relacjom zachodzącym pomiędzy: R — reprezentantem związków formalnych układu pionowego i poziomego elementów dzieła sztuki, K — „zbiorem wszelkich kształtów geometrycznych (mogących przysługiwać poszczególnym plamom barwnym), B — zbiorem wszelkich barw, które mogą pozostać użyte w obrazie — substracie materialnym dzieła malarskiego, F1 — funkcji przyporządkowującej danej plamie jej barwę, F2 — funkcji przyporządkowującej danej plamie jej kształt, J — relacji porządkującej jasności (x jest plamą jaśniejszą od plamy barwnej y), N — relacji nasycenia (x jest plamą o większym nasyceniu od plamy y)” (Ławniczak 1983: 25).

Ławniczak rozpatrywał to zagadnienie na przykładzie malarstwa, łatwo jednak na tej podstawie utworzyć nową strukturę dla formy przestrzennej, zamieniając malarski układ plam w rzeźbiarskie płaszczyzny, zbiory barw w zbiory faktur, podstawiając do wzoru na przykład »JM«, zamiast jednostek jasności barwy jednostkę wyrazistości faktury. Autor w przytoczonej metodzie badawczej rozpatruje zależności zachodzące pomiędzy poszczególnymi zbiorami struktur malarskich, pomijając komunikacyjne właściwości poszczególnych elementów działających na siebie oraz bezpośrednio na odbiorcę.

Przystępując do pracy, nie myślę kategoriami zasobów struktur wypowiedzi wizualnej, nie mam przed sobą katalogu zasobów, np. linii, płaszczyzn czy faktur, z którego wybieram te właściwe, pasujące do rzeźby. Postępuję raczej jak twórca obiektów, poruszając się po skali poziomów »drugości« oraz »trzeciości«. Pracując, przechodzę od razu na poziom »drugości«, poziom indywidualnego postrzegania, kreując sama dla siebie »trzeciość«, obiekt postrzegania. Ta »trzeciość« wkrótce przechodzi na stronę »drugości«, by poddać się ponownemu procesowi kreowania »trzeciości«.

Bliskie jest mi podejście Ławniczaka do płynnego przejścia z obszaru wiedzy do obszaru umiejętności. Żadne dzieło sztuki nie może obyć się bez znaczeniowej regulacji środków wyrazu artystycznego — języka sztuki. Należy jednocześnie założyć, że dzieło sztuki powinno być pojmowane relatywnie, jako odpowiednik doświadczenia związanego z wiedzą lub jako punkt odniesienia do nowej wiedzy. Opisane podejście otwiera drogę do płynnego przejścia pomiędzy wiedzą a doświadczeniem pojmowanym jako przypisana danemu twórcy umiejętność. Czasem granica pomiędzy jednym i drugim jest ledwo zauważalna. Stojąc przed kawałkiem, na którym postawiona jest rzeźba, nie przeprowadzam analiz rozgraniczających umiejętność od wiedzy. Rzeźbię. A zatem warsztat twórcy to suma wiedzy i umiejętności.

Rozdzielność pomiędzy systemami teoretycznymi oraz empirycznymi Fleischer wyjaśnia za Talcottem Parsonsem:

Metodologicznie wyróżnić należy system teoretyczny i empiryczny. System teoretyczny jest zbiorem podstawowych założeń, jak też pojęć oraz wypowiedzi. Taki teoretyczny system musi być logicznie zintegrowany, a ponadto może mieć empiryczne odniesienie. Empiryczny system jest zbiorem zjawisk świata obserwacji, które dają się opisać i analizować za pomocą systemu teoretycznego. Empiryczny system [...] nie jest nigdy totalną konkretną wielkością; lecz jest selektywną organizacją tych właściwości konkretnych wielkości, które zdefiniowane są jako relewantne dla danego systemu teoretycznego. [...] W tym sensie każdy system empiryczny jest abstrakcyjny. [...] Jako system teoretyczny system społeczny nadaje się szczególnie do opisu i analizy interakcji społecznej, która rozumiana jest jako zbiór systemów empirycznych (Parsons, cyt. za: Fleischer 2008: 62).

Również empiryczny system sztuki nigdy nie był i nie stanie się »konkretną wielkością«. Każde dzieło sztuki jest empirycznym badaniem jednostkowym i niepowtarzalnym. Każda, nawet lekka modyfikacja jednego z elementów budujących dane dzieło sztuki zmienia



jego komunikacyjną wartość. Element osadzony w przestrzeni dzieła sztuki, będąc jego częścią, powinien mieć sobie tylko przypisaną formę i być ułożony we właściwym miejscu, tylko jemu przeznaczonym. Nie chodzi tu tylko o warstwę przedstawieniową, ale przede wszystkim o warstwę działań z zakresu komunikacyjnej roli języka sztuki. Zagadnienia te badali od strony teoretycznej tacy twórcy, jak: Kandyński, Strzebiński oraz Witkacy. Ich teoretyczne opracowania są dla mnie o tyle istotne, że powstawały nie tylko na podstawie analiz dzieł sztuki tworzonych przez innych artystów, lecz również autorskich doświadczeń, ich własnej empirii.

Kandyński dołączył do książkowej pozycji *Punkt i linia a płaszczyzna* suplement w postaci zbioru grafik ilustrujących zagadnienia poruszane w części teoretycznej. Wprawdzie nie przeprowadził analizy umieszczonych tam kompozycji, jednak uważna lektura książki oraz lektura ich tytułów wyraźnie wskazuje na powiązanie z zagadnieniami teoretycznymi. Za przykład niech posłuży ilustracja 8 (s. 174). W grafice zatytułowanej *Zaakcentowanie ciężarów przez czerń i biel* (il. 50) pojawiają się treści poruszające wizualną równowagę uzyskaną na podstawie znoszących się sił kierunkowych poszczególnych jej elementów.

Autor, zmagając się z naukowym podejściem do sztuki, zauważył, że istnieje potrzeba analitycznego opracowania badań dzieł sztuki, które powinno przeprowadzić się w trzech kategoriach: w ujęciu treści, nauki o komponowaniu oraz technik wykonawczych. Jak napisał, sam ograniczył się tylko do kompozycyjnych zagadnień i to w ograniczonym zakresie. Uważał, że:

Idealem każdego badania jest:

1. Staranne analizowanie poszczególnych zjawisk — izolowanie.
2. Badanie wzajemnego oddziaływania zjawisk na siebie — konfrontowanie.
3. Wyciąganie wniosków ogólnych z obydwu wymienionych sposobów postępowania (Kandyński 1986: 17).

Kandyński, jak sam przyznaje, zatrzymał się na dwóch pierwszych punktach, trzeci pozostawiając do odrębnego opracowania. Swoją pracę potraktował jako „próbę stworzenia prawidłowej metody badań nad sztuką i sprawdzania jej przydatności” (Kandyński 1986: 18).

Rygorystyczne podejście do ludzkiego umysłu jako podstawy działań twórczych wykazywał Strzebiński. W roku 1929 w tekście *Bilans modernizmu* pisał:

Malarstwo jest rzeczą wzroku, ręki i umysłu. Należy wciąż kształcić wzrok, widzieć to, czego nie dostrzegano dawniej, rozszerzać zawartość wzrokową, wzbogacać kulturę patrzenia i sprawność ręki. Umysł powinien porządkować i wprowadzać system ten w zakres, jaki zdobywa wzrok, a czasami nawet wskazywać mu drogę poszukiwań (Strzebiński et al. 2012: 115–116).

Twórca unizmu zakładał, że istnieje matematyczny system obliczeń prowadzący do obiektywizacji sztuki. Połączenie pierwiastka ludzkiego (reprezentowane w trakcie twór-

czości) oraz pierwiastka systemu matematycznego pozwala zamykać dzieła sztuki w ramy obliczeniowego rytmu przestrzennego (por. Strzeмиński et al. 2012: 123).

Dla Witkiewicza rzecz przedstawia się zgoła odmiennie. Według mistrza najistotniejszym źródłem tworzenia sztuki jest dążenie do osiągnięcia celu, którym jest »jedność obiektywna«. Jedność odnajdywana w poszukiwaniach „[...] jedności w wielości, ciągłości i przerywalności, stałości i zmiany”. Witkiewicz nie odnajduje w tych założeniach sprzeczności, porównując je do komplikacji w życiu człowieka, jego uczuć i intelektu:

Dlatego to sztuka Czysta, mimo że jest najbardziej nieindywidualna, najbardziej powszechna, jako wynik ostateczny dzieł swoich, jako forma, musi być maksymalnie zindywidualizowana, aby mieć wartość tej powszechności, być abstrakcyjnym, idealnym pięknem (Witkiewicz 1974: 25).

Artysta ma się temu podporządkować, a wynik tego podporządkowania zależy od jego indywidualnych predyspozycji.

Dlatego to, aby cała ta maszyna, która wywołuje powstanie dzieła sztuki, mogła się ruszyć, potrzeba całej istoty artysty i dlatego sfery uczuć życiowych i intelektu muszą wejść w sam wynik, konstrukcję Czystej Formy, ze względu na sam proces jej powstawania (Witkiewicz 1974: 25).

Intelekt w procesie twórczym odgrywa rolę pomocniczą. Konstrukcja »wymyślona na zimno«, bez zaangażowania emocjonalnego byłaby pozbawiona cech niezbędnych dla odczuwania »Czystej Formy, odczuwania jedności w wielości«. Intelekt, jak zaznacza Witkiewicz, »może, kontrolować wykonanie spontanicznie powstałej koncepcji lub pomagać w sposób ogólny do zrozumienia istoty rzeczy lub niezmiernie mało w danym szczególnym przypadku« (Witkiewicz 1974: 25).

Moje spostrzeżenia najbliższe są (chyba) podejściu zaproponowanemu przez Witkiewicza. W pamiętniku pisałam o tym, że gdy twórcze emocje biorą górę nad intelektualną analizą, wtedy dopiero mogę mówić o prawdziwym zaangażowaniu w proces twórczy<sup>52</sup>.

Powstaje zatem nadrzędna kategoria, której podlegam i której nie potrafię inaczej zakomunikować niż poprzez pozostawienie śladu swojego gestu w materiale rzeźbiarskim. To przemożne uczucie akceptacji swoich działań w chwilach, które Witkiewicz nazywał:

52 O prawdziwym rzeźbieniu mówię wtedy, gdy potrafię na tyle zaufać sobie, swojemu ciału, że uznaję je za najdoskonalsze narzędzie tworzenia. Wszystkie gesty, ruch ciała, zostają zanotowane w glinie. Pojawia się wtedy uczucie rozumienia przestrzeni pomiędzy mną i rzeźbą, odczuwania mocy linii kierunkowych, ich wzmocnień, słabnięć, napięć i rozluźnień. Rzeźba powstaje tylko wtedy, gdy nie zauważam procesu jej tworzenia, kiedy myśl ustępuje instynktowi. Nie twierdzę oczywiście, że w procesie twórczym wiedza i umiejętności są niepotrzebne. Wręcz przeciwnie. Wiedza i umiejętności to niezbędne elementy w pracy każdego artysty, tak ważne, że powinny być narzędziem w arsenale warsztatu, a nie celem, do którego się dąży, którym chce się wykazać. Wirtuozeria to stan, w którym wiedza i umiejętności przechodzą ze strony świadomości w stronę intuicji.

„stanem jedności naszego ja, powstającym w chwilach opanowania przez jedno, bardzo nateżone uczucie, np. strachu, bólu lub radości, ale właśnie wskutek tego, że jedyną treścią trwania jest wtedy dane uczucie, nie może tam być miejsca na uświadomioną jedność jako taką i stan taki jedynie jako wspomnienie może być przyczyną niepokoju metafizycznego, nigdy zaś bezpośrednio w samej chwili trwania” (Witkiewicz 1974: 9).

W procesie twórczym naprzemiennie ze stanem »jedności naszego ja« występują chwile przeznaczone na rozważania intelektualne, które już łatwo poddają się kategoryzacji, w pamiętniku chwile te określiłam jako autorskie korekty. Był to czas, w którym dokonywałam analizy tego, co robiłam. A przeszłość i teraźniejszość regulowana jest poprzez wytwarzane »koncepty komunikacyjne«. Wydzielenie ich, a następnie uszeregowanie pozwoliło mi na usystematyzowanie kategorii »Ekspert« na następujące subkategorie: subkategorię poziomu drugiego »Wiedzę«, którą podzieliłam na dwie subkategorie poziomu trzeciego »Wiedzę / Opartą o zewnętrzną wiedzę« oraz »Wiedzę opartą o informację«. W subkategorii: »Wiedza / Oparta o zewnętrzną wiedzę« umieściłam wszystkie wątki odnoszące się do zebranej przeze mnie »Wiedzy« na podstawie teoretycznych opracowań języka sztuki innych twórców. W subkategorii »Wiedza / Oparta o informację« umieściłam wątki dotyczące zebranego materiału informacyjnego bezpośrednio niewpływającego na sposób rzeźbienia oraz na ostateczny wygląd rzeźby, jest to na przykład opis technik wykonania posadzki placu oraz tablicy informacyjnej przed pomnikiem. Jak wykazuje to tabela 4, subkategoria ta nie jest obszerna, zajmuje jedynie 4,3% objętości pamiętnika.

Informacja jest uzyskiwaniem wiedzy lub inaczej: usuwaniem niewiedzy. Jeśli dowiadujemy się czegoś nowego, to wtedy uzyskujemy informację. Jeśli tylko powtarza się coś, co już znamy (np. w ciągu dnia świeci słońce, Warszawa jest stolicą Polski), to nie zyskujemy ani nowych, ani starych informacji — informacja dotyczy wyłącznie nowej wiedzy i rozpatruje się ją wyłącznie w kontekście wiedzy/niewiedzy pojedynczej osoby.

Niemożliwe jest precyzyjne ustalenie na przykład tego, czy społeczeństwo posiada wiedzę na dany temat, czy nie. Informacja więc zawsze dotyczy pojedynczej osoby i występuje wtedy, gdy dowiadujemy się czegoś nowego (por. Fleischer 2010: 170–172).

Obszerniejsza jest subkategoria poziomu trzeciego »Wiedza / Oparta o zewnętrzną wiedzę«, zajmuje bowiem 11,5% objętości modusów zawartych w całej retrospekcji. Znamienne jest to, że w pamiętniku ani razu nie wyjaśniłam źródła, na podstawie którego zdobyłam tę wiedzę. Czytelnik nie wie, kiedy i jak ją zdobyłam. Wyjaśniałam tylko, jak i kiedy ją wykorzystuję. Tak jak w przykładach, w których opisuję autorskie korekty, dzielące pracę nad rzeźbą między jej fizycznym wykonaniem a analizami opartymi na intelektualnych rozważaniach<sup>53</sup>.

53 Zmieniasz jedną płamę w obrazie? Uważaj, bo okaże się, że zmieniasz cały obraz. Zmieniasz jedną bryłę w rzeźbie? Uważaj, bo okaże się, że zmieniasz całą rzeźbę. Domyślam się, że jest to doświadczenie doskonale znane każdemu, kto pracuje w materii sztuk wi-

Rzeźbiąc i pisząc pamiętnik, nie wahałam się traktować wypowiedzi mistrzów jako spadku, który upoważnia mnie do wszelkich działań. Wolno mi było wszystko ciąć, mieszać ich teorie. Działalam bez wątpliwości; akceptowałam i odrzucałam daną myśl. Dlaczego nie oddałam tego w pamiętniku? Odpowiedź zdaje się oczywista — nie umiem inaczej pracować. Tak mnie nauczili moi mistrzowie. Opracowania teoretyczne absolwent łódzkiej akademii musi nie tyle przeczytać i nauczyć się ich, ale nade wszystko je sprawdzić, przebadać. W innym przypadku nie otrzymałby dyplomu ukończenia uczelni. Już nie pamiętam, nie odróżniam, co powiedziano mi w pracowniach malarskich, rzeźbiarskich czy w salach wykładowych, a co sama przeczytałam. Wiem, że o swoim nauczycielu akademickim, którego najbardziej cenię, mówię: »to ten, co otworzył mi okno na świat teorii sztuki«. Jest nim prof. Grzegorz Sztabiński. To On cierpliwie tłumaczył wszystkie zawiłości teorii sztuki, z których dzisiaj korzystam. Zawsze, oczywiście, zaznaczam: »ale tym, kto mnie nauczył sztuki, był mój ojciec, Zbigniew Władyka«. To On cierpliwie przekazywał wszystkie techniki i tajemnice sztuki.

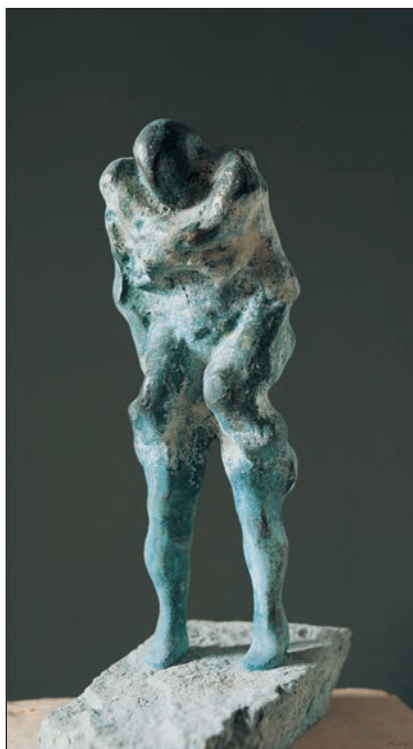
Dlaczego nie oddałam tego w pamiętniku? Odpowiedź zdaje się oczywista, nie przyszło mi do głowy, że trzeba o tym pisać.

Rzeźbiąc, nie systematyzuję zebranych wiadomości, nie postępuję jak naukowiec. Moja praca, na przykład w porównaniu z empiryczną metodą badawczą nauk przyrodniczych zaproponowaną przez Ruperta Riedla, z którą zapoznałam się w *Konstrukcji rzeczywistości* Fleischera, znajduje punkty wspólne tylko w założeniach, że niczego nie mogę zakładać z góry, nie znam końcowego efektu doświadczeń oraz — wraz z doświadczeniem rośnie prawdopodobieństwo prawidłowego uporządkowania prognoz zawartości opracowywanych systemów. Na tym podobieństwo się kończy.

Twórca wprawdzie zna systemy, w których się porusza, zewnętrzne i te opracowane przez niego samego, ale nie musi ich rygorystycznie przestrzegać. Nie jest to nawet wskazane. Wolno mu podjąć próbę ingerencji w systemy, np. wytworzonych przez wcześniejsze epoki stylów. Wolno mu tworzyć nowe systemy. Naukowiec, biolog postępować w ten sposób nie może, musi podporządkować się istniejącym systemom, normom, badawcze „testy zawierają się w tym, że o istnieniu gatunków, które chcemy odkryć, musimy wnioskować z kategorii systemu i ze struktur znanych gatunków” (Riedl, cyt. za: Fleischer 2008: 62). Artyście wolno tworzyć wewnętrznie sprzeczne systemy i na pewnych poziomach nie musi mierzyć się z prawami fizyki. Gdyby nie to prawo wolności, świat sztuki nie zmierzyłby się z anatomiczną

---

zualnych. Wielu moich kolegów tego doświadczyło. Ja też. Zależności pomiędzy punktami, liniami, płaszczyznami, bryłami, kolorami, walorami, fakturami determinują czytelność i poprawność przekazu wizualnego. Każdy element w obrazie lub układzie przestrzennym podlega działaniu i oddziałuje na sąsiednie detale. Zmieniony — tworzy nowe relacje w nowym kompozycyjnym układzie sił i napięć.



A



B

Il. 51. Rzeźby,

A) Zbigniew Władyka, *Dwoisty*, brąz, (30 cm), 1990, B) Zofia Władyka-Łuczak, *Ogród snów*, sztuczne tworzywo, (35 cm), 1995.

Foto: Zbigniew Władyka, Zofia-Władyka-Łuczak

poprawnością budowy człowieka. Pablo Ruiz Picasso nie namalowałby *Guerniki*. Nie powstałaby rzeźba autorstwa mojego ojca zatytułowana *Dwoisty*. Inspiracją do jej powstania było polityczne wydarzenie zjednoczenia Niemiec. Kluczowym wizualnym tematem tej rzeźby jest przedstawienie transformacji dwóch męskich postaci w jedną (il. 51 A). Również i ja nie mogłabym wyrzeźbić cyklu zawołanych tkaninami, zniekształconych twarzy. Cykl ten nosi tytuł *Ogrody snów* (il. 51 B). Naukowiec musi wytworzyć „wewnętrznie wolny od sprzeczności system [...], osiągnąć stopień pewności, który może się mierzyć w tym względzie z prawami fizyki” (Riedl, cyt. za: Fleischer 2008: 62).

Luhmann zauważa:

Artyści wolą mówić o swoich środkach. Jeśli słusznie oceniam na podstawie kontaktów z nimi, chcą, by ich ceniono nie tyle za tematy, ile za środki, jakie stosują, a swych dokonań upatrują bardziej w użyciu szczególnych środków artystycznych niż w prezentacji czegoś obecnego w istniejącym i postrzegalnym świecie (Luhmann et al. 2016: 275).

Bezsprzecznie, istnieją dwa bieguny przekazu wypowiedzi wizualnej. Biegun treści i biegun formy. Z pokorą przyznaję, że należę do tej grupy twórców, która woli mówić o »swych środkach wyrazu«, o formie, którą stosuje w pracach. Dlaczego? Wydaje mi się, że osiągnięcie



biegłości kształtowania jest znacznie trudniejsze od odnalezienia nawet bardzo wyszukanej i skomplikowanej treści. Wreszcie uważam, że to środki wyrazu stosowane przeze mnie świadczą o moich umiejętnościach oraz odróżniają mnie od innych twórców.

Z mojego punktu widzenia!

Dawno znalazłam to, co spośród »obecnego w istniejącym i postrzegalnym świecie« jest moim zdaniem najdoskonalsze. Jest to chwila, w której ptak wzbija się do lotu. Piękna chwila. Ale jakich użyć »szczególnych środków artystycznych« (Luhmann et al. 2016: 215), by oddać jej istotę. To jest najbardziej frapujące. Oczywiście trzeba wziąć pod uwagę wiele kwestii.

Po pierwsze — aby wyrzeźbić postać ptaka, należy poznać jego budowę anatomiczną i mechanizmy, które powodują ruch, czyli to, że ptak potrafi wzbijać się do lotu. Po drugie — spośród tysięcy zaobserwowanych wzlotów wybrać ten najwłaściwszy, który zsyntetyzuje wszystkie pozostałe. Obserwując kolejny raz, jak ptak napina mięśnie, tworzymy mapę spostrzeżeń, na podstawie których kreujemy nowy obiekt komunikacyjny. Sytuacja przedstawia się następująco: szukając syntezy kształtu, budujemy własną niepowtarzalną »trzeciość« — swoją własną »świadomość wzrokową«. Po trzecie — rysując, rzeźbiąc, tworzymy swój system języka sztuki, który ma stać się rozpoznawalny nie tylko dla nas, ale i dla odbiorców. Można to osiągnąć tylko przez »szczególne środki artystyczne« (Luhmann 2016: 215). Nic więc dziwnego, że »Artyści wolą mówić o swoich środkach« (Luhmann 2016: 215) w zamian za przytaczanie opowiadań o przedstawieniowej, czyli już opowiedzianej treści.

Z mojego punktu widzenia!

Wolę mówić o szczególnie dobranych i zastosowanych środkach wyrazu, dzięki którym — wyciszając główny przedstawiany motyw, odsłaniam kolejne warstwy znaczeniowości. Warstwy te wynikają z wzorów, na podstawie których postrzegamy kierunki, siły oraz napięcia produkujące obiekty systemu języka sztuki. Języka, którym posługują się twórcy. Być może język ten jest hermetyczny, nie wszystkim znany. Zwykle intencją artysty jest to, by był on zgodny z głównym tematem przekazu wizualnego. Językiem sztuki określam zachodzące relacje pomiędzy takimi elementami, jak: punkt, linia, płaszczyzna oraz styl prezentowany przez twórcę, składającymi się na dzieło sztuki<sup>54</sup>.

Z mojego punktu widzenia!

54 Rzeźbę oglądamy z wielu stron. Każdy jej profil łączy się z innym konturem, przechodząc w drugi i kolejny. Ich układ tworzy niekończącą się mozaikę stykających się ze sobą płaszczyzn. Te płaszczyzny można wizualnie grupować lub oddzielać, można je dynamizować lub uspokajać, można wtapiać jedną w drugą lub oddzielać ostrym konturem. Możliwości jest nieskończenie wiele. Trzeba tylko wybrać właściwą. Utrzymane przeze mnie szybkie tempo pracy pozwala kontrolować kompozycyjno-formalny układ bryły. Ta praca wymaga dużego wysiłku fizycznego. Niemożliwe jest panowanie nad »formą rzeczywistą« z poziomu jednej perspektywy widzenia. Rzeźbiarze bez przerwy »chodzą« wokół rzeźby, nad którą właśnie pracują.

Jak mam nie dać pierwszeństwa czemuś, co jest śladem świadomie pozostawionego gestu lub wklęsłością po dotyku mojej dłoni? W glinie pozostawiam swoje linie papilarne. W kamieniu — niepoliczalną ilość uderzeń pucki o dłuto, ostrze dłuta o materię. W rysunku pozostaje materialny ślad ruchu prowadzonego po płaskiej powierzchni. W życiu wykonujemy wiele gestów, lecz tylko niektóre z nich zapisujemy, tylko niektóre z nich mają znaczenie. Dlaczego o nich właśnie mam milczeć?

Z mojego punktu widzenia!

Do osiągnięcia celu, jakim jest dopracowanie własnych środków artystycznych, jest tylko jedna droga, prowadząca przez naukę rzeczywistości, przez szukanie i ćwiczenie, czyli przez doskonalenie umiejętności. Wieczna nauka odsłoni wzorów i ich zamiana w obiekty poprzez mozolnie przeprowadzane postrzegania!

Dałam temu wyraz w pamiętniku, podczas rzeźbienia nie jest potrzebna wiedza, ale umiejętności. Wiedza przydaje się dopiero do oceny. Skąd więc tyle wystąpień kategorii »Wiedza« w opisie procesu twórczego? Zaobserwowałam, że postępuję naprzemiennie, kończąc określony etap wykonania rzeźby, rozpoczynam etap autorskich korekt. Zamykając analizy i rozważania teoretyczne, powracam do dalszych prac rzeźbiarskich. Wiedza służy porządkowaniu procesu twórczego, pozwala skorygować to, co zrobiło się do tej pory, inspiruje dalsze postępowania twórcze, kolejne korekty...

Nie wystarczy wiedzieć, by zrobić. Obserwacja czyjejś pracy twórczej, jak też (nawet dogłębna) wiedza o sztuce to zbyt mało, by na jej podstawie stać się mistrzem, rysownikiem, malarzem, rzeźbiarzem. Należy zdobyć doświadczenie. Nie ma innej drogi. Analiza pamiętnika potwierdziła tę prawidłowość.

»Ekspert«:

Jak pracuję? Jak współpracuję? Gdzie pracuję?

Kategoria »Ekspert«, podobnie jak poprzednie kategorie »Odniesienie« oraz »Emocje«, stanowi zbiór odpowiedzi na postawione pytania: »Jak pracuję?«, »Jak współpracuję?«, »Gdzie pracuję?«. Procentowe wartości poszczególnych subkategorii, obliczone względem objętości kategorii »Ekspert«, przedstawiłam w tabeli zaprezentowanej poniżej.

Tabela 9. Procentowy układ ilości wystąpień odpowiedzi na pytania: »Jak pracuję?«, »Jak współpracuję?«, »Gdzie pracuję?« dla kategorii »Ekspert«

Ekspert					
Subkategoria 1	Subkategoria 2	Jak pracuję?	Jak współpracuję?	Gdzie pracuję?	Razem
Wiedza	Oparta o zewnętrzną wiedzę	0,0%	19,3%	0,0%	19,3%
	Oparta o informacje	0,0%	7,1%	0,0%	7,1%
Umiejętności	Inspiracje	21,4%	11,4%	2,1%	35,0%
	Oparte o własne doświadczenie	24,3%	0,0%	0,0%	24,3%
	Oparte o zewnętrzną wiedzę	0,0%	9,3%	0,0%	9,3%
	Oparte o zewnętrzne doświadczenie	0,0%	5,0%	0,0%	5,0%
Razem		45,7%	52,1%	2,1%	100,0%

Źródło: opracowanie własne

Jako »Ekspert« na pytania udzielałam odpowiedzi, wypełniając pamiętnik odniesieniami zajmującymi 45,7% objętości z zakresu »Jak pracuję?« oraz podobnie, bo 52,1% objętości dotyczy zakresu: »Jak współpracuję?«. Najmniejsze ilościowe znaczenie znalazły odpowiedzi na pytanie: »Gdzie pracuję?« z zawartością równą 2,1% objętości kategorii »Ekspert«.

»Wiedza / Oparta o zewnętrzną wiedzę« i »Wiedza / Oparta o informacje« funkcjonują wyłącznie w zakresie pytania »Jak współpracuję?« i prezentują wartości równe odpowiednio dla modusu »Wiedza / Oparta o zewnętrzną wiedzę« — 19,3%, i »Wiedza / Oparta o informacje« — 7,1%. Subkategoria »Umiejętności / Inspiracje« dotyczy wszystkich trzech pytań, choć w największym stopniu pierwszego z nich (21,4% objętości kategorii »Ekspert« odpowiada na pytanie: »Jak pracuję?«) i w mniejszym stopniu kolejnych (11,4% wiąże się z pytaniem: »Jak współpracuję?« i 2,1% »Gdzie pracuję?«). »Umiejętności / Oparte o własne doświadczenie« wiążą się wyłącznie z tym: »Jak pracuję?« (24,3%), a te »Oparte o zewnętrzną wiedzę« i »Oparte o zewnętrzne doświadczenie« tylko z pytaniem: »Jak współpracuję?« (i uzyskują wielkości procentowe równe odpowiednio: 9,3% oraz 5,0%).

Razem odpowiedzi »Eksperckie« zajęły 59,6% objętości tekstu pamiętnika. Spośród wszystkich subkategorii najobszerniejszą okazała się subkategoria »Umiejętności / Oparta o inspirację«, zawierająca odpowiedzi na wszystkie trzy pytania, spośród których najwięcej odpowiedzi udzieliłam na pytanie »Jak pracuję?«.

Warto przyrzeć się realizacjom poszczególnych subkategorii znajdujących się w pamiętniku. Subkategoria »Inspiracje« obejmuje wszystkie fragmenty pamiętnika odnoszące się do tego, co posłużyło bądź mogło posłużyć jako inspiracja. Wśród nich najbardziej reprezentatywny cytat z pamiętnika z subkategorii »Umiejętności«, odnoszący się do poszukiwań inspiracyjnych (»Inspiracje«), opisuje pierwszy okres projektowania pomnika<sup>55</sup>.

Oprócz takich fragmentów w subkategorii »Inspiracje« pojawiły się też skupione wokół pytania: jak będzie wyglądał pomnik? Bowiem czas projektowania pomnika to okres intensywnych poszukiwań i dlatego dużo miejsca poświęciłam opisowi jednego ze spacerów po ulicy Piotrkowskiej, w czasie którego szukałam inspiracji<sup>56</sup>.

Wątki poszczególnych modusów często zachodzą na siebie. Treść ich nawiązuje jednocześnie do pokrewnych sobie subkategorii lub kategorii pytań. Tak jest w poniższym przy-

55 Mapa/plan Łodzi z 1823 roku podsunęła mi jeszcze jedno skojarzenie. Aby wykreślić mapę oraz nanieść wymiary w terenie, potrzebne jest narzędzie. Postanowiłam — mój Rembieliński będzie trzymał w ręku cyrkiel, duży mierniczy cyrkiel. Jak podaje Konarska-Pabiniak, Rembieliński był masonem, mogłam założyć zatem, że wizerunek cyrkla będzie nośnikiem dwóch wartości symbolicznych (Konarska-Pabiniak b.d.: 5). Miałam więc drugi element preikonograficzny — cyrkiel. Na początku myślałam o dodaniu węgielnicy w ułożeniu typowym dla znaku wolnomularstwa, zrezygnowałam jednak z tego pomysłu. W źródłach nie znalazłam żadnej wzmianki o tym, że działalność masońska Rembielińskiego miała wpływ na jego postępowanie zawodowe, poza tym do masonerii przynależał stosunkowo krótko. Trzecim elementem preikonograficznym, który brałam pod uwagę, był strój. W kulturze mieszczańskiej lat dwudziestych dziewiętnastego wieku zaczął pojawiać się kanon ubioru mężczyzny czynnego zawodowo — frak oraz pantalony do kostek. Dla wygody frak noszono rozpięty. Rajmund Rembieliński pracował m.in. w terenie, dlatego uznałam, że ubranie go w swobodny strój będzie właściwym rozwiązaniem.

56 Szłam dalej. Przestałam wyobrażać sobie starą Łódź. Przyglądałam się przechodniom. Był poniedziałek, wczesne popołudnie. Mało ludzi, każdy gdzieś się spieszył, siedł ze spuszczoną głową. Pewnie nikt nie myślał o Łodzi, o Piotrkowskiej, o jej historii. Tylko ja uparcie wracałam myślami do przeszłości. Czy dwieście lat temu łodzianie też tak chodzili ze spuszczonymi głowami? Nie, to niemożliwe. Musieli głowy zadzierać do góry, bo jak inaczej patrzeć na budowę swojego domu!

Wróciłam do pracowni, narysowałam pierwszy szkic (il. 3). Rysunek przedstawia mężczyznę z prawą nogą opartą o kamień, do którego przymocowana jest tablica informacyjna. Sylwetka postaci wyprostowana, ręce wyciągnięte przed siebie, oparte o cyrkiel. W dłoniach trzyma kapelusz. W moich założeniach plan miasta miał znajdować się przed Rembielińskim.

padku dotyczącym »Inspiracji«, w którym jednocześnie odpowiadam na pytania: »Gdzie pracuję?«<sup>57</sup>, »Jak pracuję?«<sup>58</sup>, »Jak współpracuję?«<sup>59</sup>.

Praca nad pomnikiem i szukanie oraz korzystanie z »Inspiracji« wymaga odpowiedniego przygotowania. Przed wykonaniem pierwszego szkicu zawsze gromadzę informacje o bohaterze rzeźby oraz o miejscu, w którym rzeźba ma być usadowiona. W pamiętniku zagadnienie to nie zajmuje dużo miejsca, mimo że poświęciłam bardzo dużo czasu na zebranie informacji o życiu i pracy Rajmunda Rembielińskiego. Nagromadzoną wiedzę zestawiałam w osobnym opracowaniu pt. *Wyjątki z życia Rajmunda Rembielińskiego*.

Kolejną obszerną grupą odpowiedzi z zakresu »Umiejętności« jest subkategoria poziomu drugiego — »Umiejętności / Oparte o własne doświadczenie«. Wszystkie zebrane w niej modusy odpowiadają na jedno pytanie: »Jak pracuję?«. Dzieje się tak na przykład, gdy opisuję postawę przyjmowaną przed sztalugą w trakcie szkicowania<sup>60</sup>. W zakres

57 Moja pracownia znajduje się przy ul. Piotrkowskiej. Nie zastanawiam się, co jest takiego w tej ulicy, że odgrywa tak ważną rolę w moim życiu. Wychodzę i już. Znajome budynki, wspomnienia, poczucie bezpieczeństwa. Nie wiem. Nieważne. Odgrywa ważną rolę i już. To tu najczęściej rodzą się moje pomysły.

58 Rzeźbiarze różnie pracują. Jedni nakładają partiami ubitą już wcześniej glinę, szukając formy, cierpliwie nakładają obok siebie i na siebie niewielkie kuleczki. Inni nakładają jej nieco więcej, określając kształt uderzeniem ubijaków. Ja należę do drugiej grupy. Stosuję technikę, która pozwala mi pozostawić w materii rzeźbiarskiej ślad mojego gestu. Uważam, że za pomocą metody nakładania glinianych kuleczek nie uzyskałabym ekspresji, nie pokazałabym własnych przeżyć i odczuć. Interesuje mnie formalny wynik śladu gestu, który pozostawiam w stanie silnej koncentracji emocjonalnej.

59 Założeniem pomysłodawców pomnika było umieszczenie na placu przed Sukcesją dwóch elementów nawiązujących do historii Łodzi: planu miasta z 1823 roku oraz postaci Rajmunda Rembielińskiego. Postanowiłam połączyć obydwa elementy wspólnym mianownikiem — misję Rembielińskiego i ideę stworzenia ośrodka przemysłowego.

60 Rysunek, zamknięty jest z sześciu stron, z czterech stron określają go granice kartonu, z dwóch — przestrzeń w głąb. Kartka z racji swej struktury nie posiada trzeciego wymiaru. Moim sposobem na notację gestu na płaszczyźnie jest całkowite podporządkowanie się jej strukturze. Nie trzymam ołówka w „powietrzu”, moja dłoń ściśle przylega do powierzchni, na której powstaje rysunek. Z czterech ściśle złączonych palców tworzę powierzchnię, rysując, przesuwam ją po kartonie. Ołówek trzymam pomiędzy kciukiem i palcem wskazującym. Rysik układam między palcem wskazującym i środkowym (il. 6). W trakcie pracy musi być spełniony jeszcze jeden ważny warunek. Rysuje się nie tylko dłonią. Rysuje się całym ciałem. Ważna jest postawa artysty. Kreślić należy przy sztaludze, stać prosto, bokiem do rysunku. Ręka, którą się szkicuje, musi być wyprostowana. Ciało należy zamienić w cyrkiel, którego rysującym ramieniem kolejno są: ręka, ramiona i biodra. Opisana technika pozwala mi zachować rzeźbiarskie podejście do rysunku, dzięki niej pozostawiam na kartonie ślad ruchu dłoni, ślad ruchu mojego ciała. W trakcie pracy nic nie udaję — kreślę, zostawiam ślad mojego gestu. Nie twierdzę, że inne techniki rysowania są złe. Przedstawiłam jedynie mój sposób tworzenia.



»Umiejętności / Opartych o własne doświadczenie« wchodzi też fragmenty stanowiące opis warsztatu pracy rzeźbiarza z modelem<sup>61</sup>.

Wyjaśnienie, nawet przyjęcie postawy ciała osoby rysującej lub rzeźbiącej nie nauczy tworzyć kogokolwiek i czegokolwiek. Umiejętność tę zdobywa się w wyniku zebranych doświadczeń, podczas wielu lat pracy. Uczestnicząc w plenerach, przekonałam się, że każdy z rzeźbiarzy pracuje inaczej, przyjmuje inną postawę, inaczej trzyma narzędzia. Na plenerach, na których wykonywane są rzeźby z kamienia, mogę z zawiązanymi oczyma rozpoznać, kto w danej chwili pracuje. Każdy z nas, rzeźbiarzy, inaczej uderza narzędziami o kamień, ma inny rytm, wydobywa inną melodię dźwięków. Jest to cecha osobnicza.

W kolejnych modusach pamiętnika wyjaśniam, dlaczego układ przestrzennej relacji pomiędzy mną, rzeźbą a modelem nie jest przypadkowy, lecz bardzo starannie wypracowany. Wskazuję na zależności pomiędzy rzeźbą a modelem — ponownie rzeźbą a wskazaniem podmiotu rzeczywistości. Gdzie rzeźba raz jawi się jako rzeczywistość interpretowana, a raz jako rzeczywistość inspirująca na tle stałej rzeczywistości inspirującej, jaką daje postać pozującego modelu<sup>62</sup>.

Kolejne subkategorie: »Umiejętności / Oparte o zewnętrzną wiedzę« oraz »Umiejętności / Oparte o zewnętrzne doświadczenie« składają się z wyjaśnień, jakimi metodami wykorzystuję wiedzę/doświadczenie przekazane mi przez innych twórców. Właśnie w ten egoistyczny sposób rozumiem współpracę — oni mówią, ja korzystam. Jest to dialog tylko w jedną stronę, oparty o analizę opracowań książkowych (»Umiejętności / Oparte o zewnętrzną wiedzę«) oraz obserwacji ich dzieł (»Umiejętności / Oparte o zewnętrzne doświadczenie«).

Wszystkie modusy zebrane w tych subkategoriach odpowiadają wyłącznie na pytanie: »Jak współpracuję?«. Odpowiedzi odnajduję, stawiając kolejne pytania: czy można nauczyć się rysować, malować, rzeźbić, jedynie patrząc, słuchając, czytając o tym, jak to inni robią? (wykorzystując »Wiedzę / Opartą o zewnętrzne doświadczenie«). Nie, nie można! Można natomiast sprawdzić, czy własne doświadczenia pokrywają się z wnioskami na temat sztuki innych twórców (»Wiedza«).

61 Prawidłowe ustawienie modelu wymaga wyznaczenia osi obserwacyjnej. Rzeźba i model winny być ustawione na wprost oczu rzeźbiarza, tak by oba profile pokrywały się ze sobą. Dla komfortu pracy rzeźbę oraz pozującą osobę ustawia się na podestach obrotowych, tzw. kawaletach.

62 Porównanie dwóch rzeczywistości, inspirującej i interpretowanej, to chyba najprostsza definicja pracy rzeźbiarza z modelem. Nie chodzi tu o prosty podział na rzeźbę, jako interpretowaną rzeczywistość, oraz na modela, jako rzeczywistość inspirującą. Rzeźba, będąc przedmiotem nacechowanym podmiotowością interpretacyjną, pełni jednocześnie rolę inicjatora inspiracji. Zadanie rzeźbiarza polega na ciągłej obserwacji rzeczywistości, na odnajdywaniu i wskazywaniu punktów narracji inspirująco-interpretacyjnych i właściwym ich zestawieniu. Z mojego punktu widzenia rzeczywistość interpretowana istnieje w chwili tworzenia. Wraz z powstaniem zamienia się w rzeczywistość inspirującą.

O takiej jednostronnej współpracy, dialogu, o kształtowaniu »Umiejętności / Opartych o zewnętrzną wiedzę« piszę, wyjaśniając, że skoro każde dzieło sztuki jest oparte o wnikliwe wnioskowanie zależności układów występujących form i kształtów kreujących jego kompozycję, to każde dzieło sztuki jest odrębnym badaniem technik wizualnych<sup>63</sup>.

Każde zetknięcie dłoni z materiałem może być inne. W sztuce powinno być inne. Umiejętność tworzenia to inaczej zbiór doświadczeń zdobytych z tychże mechanicznych spotkań. Wiem to. Jeżeli obserwujemy nie tylko otaczającą nas rzeczywistość, ale i własne ciało, wówczas stajemy się posiadaczami swoistych umiejętności kreujących proces twórczy.

Umiejętność rzeźbienia jest zatem świadomością tego, jaki ślad pozostawia ruch naszego ciała w materii. I nic więcej. I tylko tyle. Nie można jej zaliczyć do cech uniwersalnych. Od twórcy oczekuje się indywidualnego spojrzenia na otaczającą go rzeczywistość. Dałam temu wyraz, pisząc na przykład o wypracowanej w czasie długoletniej działalności zawodowej własnej technologii rzeźbienia<sup>64</sup>.

Pracując, przyjmuję dwie postawy. Postawy, które opisywane są kategoriami: »Ekspert/Wiedza« oraz »Ekspert / Umiejętności«, złączonymi pytaniem »Jak pracuję?«. Pracuję, wykorzystując albo umiejętności, albo wiedzę. Jak wykazała analiza pamiętnika, znajduję specjalny czas na autorskie korekty. Rozumiem je jako swoistego rodzaju święto. W chwili, w której nakładam glinę, poddaję się emocjom. Natomiast sprawdzając poprawność formy i kształtu, przechodzę w stronę działań koncepcyjnych<sup>65</sup>. Niezależnie od tego, czy biegłość bazuje na zewnętrznej wiedzy czy informacjach.

Podsumowując, warto zwrócić uwagę, że subkategoria »Wiedza« realizuje się wyłącznie w zakresie odpowiedzi na pytanie: »Jak współpracuję?«, a w przypadku »Umiejętności« wyraźnie dominuje odpowiedź na pytanie: »Jak pracuję?«. Najmniej reprezentowane są

63 Moim zdaniem każde dzieło sztuki jest wnikliwym wnioskowaniem z obydwu sposobów postępowania. Jeżeli „kompozycja nie jest niczym innym niż ściśle prawidłową organizacją żywych sił, zamkniętych wewnątrz elementów w postaci napięć” (Kandyński 1986: 98), to każde dzieło sztuki można rozumieć jako analityczne studium istniejących zjawisk zachodzących w ich poszczególnych elementach, jak również występujących między nimi współzależności. Każde przedstawienie jest odrębnym opracowaniem wizualnym. Podobnie jak uczymy się określać myśli słowem, tak możemy nauczyć się określać myśli za pomocą technik wizualnych.

64 Mam zwyczaj akcentowania delikatnym uderzeniem dłoni w glinę, gest ten oznacza zakończenie etapu poszukiwań. Nie jest to działanie celowe, to raczej odruch bezwarunkowy. Któregoś dnia zauważyłam, że tak robię. Z czasem przekonałam się o nieomyślności podjętych w tych chwilach decyzji, przekonałam się również, że jest to wyraz zgromadzonej we mnie dużej ilości energii działania.

65 Czas, w którym dokonuję autorskiej korekty, jest równie ważny jak sam proces rzeźbienia. To etap, w którym staram się spojrzeć na pracę tak, jakbym to nie ja była jej autorką. Staram się być krytyczna. W dniu, o którym piszę, najistotniejszą uwagę, a zarazem postanowieniem było opracowanie całościowej strukturalnej siatki kompozycyjnej rzeźby Rajmunda Rembielińskiego.

zagadnienia z zakresu: »Gdzie pracuję?« — w kategorii »Wiedzy« w ogóle się nie pojawiają, w »Umiejętnościach« stanowią 2,1% objętości kategorii i właściwe są prawie wyłącznie »Inspiracjom«. Jak interpretować tak duży udział »współpracy« w »Wiedzy«, dominację »pracy« w »Umiejętnościach« i marginalizację »miejsca pracy« w każdej z tych subkategorii? Można to chyba wytłumaczyć tym, że zanurzenie rąk w glinie jest dla mnie najistotniejsze w trakcie całej mojej działalności twórczej. Zaraz potem istotna jest wiedza. Wiedza »wykradziona« mistrzom płótna i słowa.

## Zakończenie

### Czy twórca, tworząc, jest samotny?

Treść retrospekcji oraz jej analiza jednoznacznie wykazała, że czas powstawania rzeźby jest czasem zarezerwowanym dla aktywności twórczej. Wszystko, co znajduje się poza codziennością artysty. Wyodrębnione wątki zdarzeń ułożone według kategorii: postawy eksperta, osoby relacjonującej i odnoszącej się do nich emocjonalnie stanowią podstawę do stwierdzenia, że okres tworzenia rzeźby jest okresem odizolowania od innych spraw.

Na kartach pamiętnika, a potem analizując go, wielokrotnie zaznaczałam, że kiedy rzeźbię, nie liczy się dla mnie nic poza pracą. Pisząc, wspomniałam tylko raz o życiu prywatnym i to tylko dlatego, że wydarzenie to stanowiło granicę pomiędzy czasem przed tworzeniem *Pomnika Początków Miasta Łodzi* i w trakcie pracy. Retrospekcję rozpoczynam wyznaniem:

Czy potrafię żyć bez pracy nad rzeźbą?

Nie, nie potrafię.

Mój czas dzieli się na świadome i nieświadome odczuwanie sensu swoich działań.

Rzeźbić, pracować nad rzeźbą to określać i rozwiązywać problem — świadomie odczuwać. Nie rzeźbić to spełniać wymagane życiem obowiązki.

Wykonanie rzeźby, dużej rzeźby wymaga zaangażowania i czasu, który na okres jej wykonania musi być właściwie zorganizowany i wykorzystany. Tworząc, przyjmuje się różne postawy, od tych charakterystycznych dla twórcy, po zwyczajne czynności rzemieślnicze.

Kluczowym punktem analizy było rozdzielenie retrospekcji na poszczególne kategorie poruszanych w nich zagadnień twórczych. Spośród takich kategorii wyodrębnionych z retrospekcji, jak »Ekspert«, »Odniesienie« oraz »Emocje« najistotniejszą okazała się kategoria: »Ekspert«. Zawarłam w niej tematy powiązane z twórczymi poszukiwaniami wypracowanymi na podstawie zdobytej »Wiedzy« lub wypracowanych »Umiejętności«. Jak wykazała analiza

retrospekcji subkategorię »Wiedza« tworzą odniesienia do »Wiedzy opartej o zewnętrzną wiedzę« oraz »Wiedzy opartej o informację«, natomiast subkategorię »Umiejętności« tworzą odniesienia do umiejętności opartych o »Informację«, »Własne doświadczenie«, »Zewnętrzną wiedzę« oraz »Zewnętrzne doświadczenie«. Kategorie »Odniesienie« tworzą relacje, które miały miejsce w trakcie powstawania rzeźby oraz odnoszące się do nich autorskie komentarze, zgrupowane w subkategoriach: »Autoreferatu« oraz »Autorefleksji«. Ostatnią grupę tworzą subkategorie powiązane z przeżywanymi emocjami, podzielonymi na intensywność odczuć: »Podniecenie emocjonalne« oraz »Kryzys«.

Powtarzalność wyodrębnionych modusów, tematów »konstruktów komunikacyjnych« pozwoliła na przeformułowanie wątków zdarzeń w serię odpowiedzi na trzy pytania: »Jak pracuję?«, »Jak współpracuję?«, »Gdzie pracuję?«. Częstotliwość wystąpień poszczególnych odpowiedzi na zadane pytania stworzyła swoistego rodzaju przewodnik po twórczej pracy. Analiza wykazała, że tym, co dla mnie, twórcy, jest najważniejsze to własna praca, i umiejętność ukierunkowania postrzegania obserwacja otaczającej rzeczywistości — »Inspiracji«, następnie na »Własnym i zewnętrznym doświadczeniu«, i »Zewnętrznej wiedzy«. Równie ważne są zagadnienia skupione wokół odpowiedzi na pytanie:— »Jak współpracuję?«. Przy czym nie chodzi tu o współpracę bezpośrednio przy wykonaniu rzeźby. Czynnikiem najważniejszym okazała się „współpraca” opierająca się na »Umiejętnościach opartych o zewnętrzne doświadczenie« oraz na »Zewnętrznej wiedzy«. Następnym ważnym czynnikiem kształtującym przebieg pracy twórczej są emocje. Jak wykazały badania, nieistotny jest podział na ich intensywność. Nieważne jest to, czy są mocniej lub słabiej odczuwalne, natomiast ważny jest ich rodzaj. Emocje mogą być związane z twórczym lub »poztatwórczym« stanem. Można twórczo zaangażować się w wykonywaną pracę, ale można też nie odczuwać przyjemności z tworzenia. Można tworzyć lub męczyć się.

Emocje podzieliłam na dwie grupy »Przedtwórcze« i »Twórcze«. Uważam, że mogą występować w trakcie »Podniecenia« i podczas »Kryzysu« emocjonalnego. Do grupy »Twórczej« zaliczyłam wszystkie ich wystąpienia związane z procesem tworzenia, które z kolei postrzegam jako akt odczuwania przyjemności z podjętych działań. W rozdziale *Wokół mojej trzeciości* pisałam: „Moja trzeciość jest emocjonalna. Jest przyjemnością. Jeżeli nią nie jest, odchodzę od kawaletu. Mówiąc precyzyjniej, powstaje w wyniku przeżywania przyjemności. Jeszcze precyzyjniej — pojawiająca się pozytywna emocja jest weryfikatorem tego, co robiłam. Jeżeli nie udaje mi się osiągnąć tego stanu, odchodzę od kawaletu”.

Emocje »Przedtwórcze« to emocje, które określam jako stan prowadzący do osiągnięcia właściwego celu — odczuwania stanu »Twórczego«. Same w sobie nie muszą zatem być pozytywne, ważne by poprzedzały emocje »Twórcze«. W sztuce można poruszać się po obu skrajach odczuwania, można czuć lub poprzez dzieło wywoływać pozytywne, lub negatywne odczucia. Chodzi o to, by ich przeżywanie prowadziło do aktywności artystycznej



lub przeżycia estetycznego. W młodości wielokrotnie przekonywałam się, że nieumiejętne rozporządzanie własnymi emocjami może spowodować zniszczenie tego, nad czym pracowałam. Żywię głębokie przekonanie, że umiejętność odejścia od rzeźby w chwili przeżywania »Przedtwórczych« — emocji to jeden z ważniejszych etapów mojego rozwoju artystycznego. Dałam temu wyraz w pamiętniku, pisząc:

„Stanęłam przed sztalugą. Wiedziałam, że ten dzień jest dobry, a mimo to czułam irytację. To ważny znak, od niej zwykle zaczyna się u mnie proces tworzenia. Zawsze tak jest. Irytacja, którą muszę opanować, dopilnować, by nie przerodziła się w złość, by wzmogła we mnie stan koncentracji. Nie wiem, co by się stało, gdyby w tym czasie ktoś wszedł, zadzwonił, czegoś ode mnie chciał. A może kiedyś tak było, tylko tego nie usłyszałam, nie zobaczyłam. Odcinam się od rzeczywistości. Mąż doskonale wie, kiedy nie powinien wchodzić do mojej części pracowni” (patrz str. 58).

Kolejne, ostatnie już pytanie, na które szukałam odpowiedzi, brzmi: »Gdzie pracuję?«. Jest to kategoria, na którą odpowiadałam najrzadziej. Analiza retrospekcji jednoznacznie wykazała, że nie jest to czynnik determinujący moją twórczość. Owszem, pracownia to ważne miejsce, pełne inspiracji, wypełnione wspomnieniami. Mogę jednak pracować wszędzie.

Lektura pamiętnika nie daje jednoznacznej odpowiedzi na pytanie, czym i czy w ogóle jest samotność twórcy. Czy znaczy to, że problem ten nie istnieje? A może twórczość jest na tyle angażująca, że po prostu nie ma samotności.

Jeżeli wspominam o osamotnieniu, to zawsze jest to samotność z wyboru. To ja decyduję, kiedy chcę być sama. Specyfiką pracy artysty jest tylko to, że chwile te są bardzo długie. Czasem mijają miesiące, gdy kontakt z innymi rozprasza. Liczy się tylko kontakt ze współpracownikami. Praca rzeźbiarza bywa absorbująca, angażuje wiele wysiłku i czasu, zwłaszcza gdy termin realizacji jest bardzo krótki. Jest więc wypełnieniem spędzanego czasu, w którym nie ma mowy o samotności.

W przypadku tworzenia rzeźb autorskich, kiedy artysta jest wolny, niezależny od oczekiwań zleceniodawców, rzecz przedstawia się podobnie. Chcąc rzeźbić, dąży się do osamotnienia, najczęściej zamykając drzwi pracowni. Przynajmniej ja tak robię.

Dzisiaj, już wiem, że czas spędzony przy rzeźbie nie jest czasem, samotności, lecz czasem niezbędnym dla uzyskania koncentracji nad wykonywaną pracą. Dzisiaj, kiedy już wiem więcej o tym, jak tworzę, zadaję kolejne pytania: Czy świadomość ta będzie miała znaczenie w moim przyszłym życiu artystycznym? Czy wpłynie na moją pracę? Jeszcze tego nie wiem. Być może jutro, gdy stanę przed kawaletem... ale to już inna rzeczywistość.

# Indeksy

## Indeks bibliografii

- Adamski, Walerian. *Kultura i jej dziedziny*. Poznań: SP. AKC. „Ostoja”, Księgarnia i Drukarnia, 1938.
- Ałpatow, Michaił Władimirowicz. „Zagadnienie dziedzictwa artystycznego w badaniach radzieckiej nauki o sztuce”. W *Materiały do studiów i dyskusji z zakresu teorii i historii sztuki krytyki artystycznej oraz badań nad sztuką za lata 1950-1954*. Warszawa: Państwowy Instytut Sztuki, 1955.
- Arnheim, Rudolf, i Jolanta Mach. *Sztuka i percepcja wzrokowa: psychologia twórczego oka*. Gdańsk: Wydaw. słowo/obraz terytoria, 2004.
- Arnheim, Rudolf. *Myślenie wzrokowe*. Przetłumaczone przez Marek Chojnacki. Gdańsk: Wydawnictwo Słowo/Obraz Terytoria, 2011.
- Barnard, Alan, Sebastian Szymański, i Joanna Tokarska-Bakir. *Antropologia: zarys teorii i historii*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 2006.
- Barszczewska-Krupa, Alina, red. *Rajmund Rembieliński Jego czasy i jego współcześni*. 1. wyd. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo naukowe, 1989.
- Benedict, Ruth, Jerzy Prokopiuk, i Zofia Kierszys. *Wzory kultury*. Warszawa: Warszawskie Wydawnictwo Literackie „Muza”, 2011.
- Bergström, Bo, i Joanna Tarnawska. *Komunikacja wizualna*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2009.
- Bochnak, Adam. *Historia sztuki nowożytnej*. Warszawa: Państwowe Wydawn. Naukowe, 1983.
- Bogdanowski, Janusz, Maria Łuczyńska-Bruzda, i Zygmunt Novák. *Architektura krajobrazu*. Warszawa; Kraków: Państwowe Wydaw. Naukowe, 1979.

- Bogusz-Bołtuć, Ewa. „Władysława Tatarkiewicza alternatywna definicja sztuki a analityczna filozofia sztuki”. *Filo – Sofija*, nr Nr 13-14 (2011/2-3), (2011): 591–600.
- Buchowski, Michał, i Wojciech Burszta. *O założeniach interpretacji antropologicznej*. Warszawa: Wydawn. Nauk. PWN, 1992.
- Cegielski, Tadeusz. *Sekrety masonów: pierwszy stopień wtajemniczenia*. Warszawa: Agencja Omnipress, 1992.
- Chodzki, Michał. *Żywot Rajmóna Rembielińskiego*. Paryż: Autor, 1862.
- Chrzanowski, Tadeusz. „Barok – Styl i epoka”. W *Sztuka świata. T. 7: [...]*, Wyd. 2. Warszawa: Wydawn. Arkady, 1999.
- Ciarkowska, Anna. „«Słowa rozłazą się jak wszy»”. Piotr Rawicz — pisarz na krawędzi tekstu”. W *Strategie twórcze w działaniu*, zredagowane przez Grażyna Habrajska i Joanna Ślósarska. Nauka o komunikowaniu. Łódź: Primum Verbum, 2016.
- Citko, Katarzyna, Marzanna Morozewicz. *Autobiografizm w kulturze współczesnej*. Białystok: Trans Humana Wydawnictwo Uniwersyteckie, (Białystok) 2012.
- Czarnowski, Stefan. *Kultura*. Warszawa: Żak, 2005.
- Dinter, Henryk Stanisław. *Dzieje Wielkiej kariery. Łódź 1332 - 1860*. Łódź: Wydawnictwo Łódzkie, 1965.
- Duszek, Anna, i Norman Fairclough. *Krytyczna analiza dyskursu: interdyscyplinarne podejście do komunikacji społecznej*. Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, 2008.
- Eco, Umberto, Piotr Salwa, i Mateusz Salwa. *Sztuka*. Kraków: Wydawn. M, 2008.
- Eddington, Arthur Stanley. *Nowe oblicze natury*. Warszawa: Mathesis Polskiej, 1934.
- Falkowski, Andrzej, i Tadeusz Tyszk. *Psychologia zachowań konsumenckich*. Gdańsk: Gdańskie Wydaw. Psychologiczne, 2003.
- Fąka, Piotr, i Zofia Władyka-Łuczak. „Znaczenie struktur formalnych w komunikacji wizualnej”. W *Retoryka wizualna. Obraz jako narzędzie perswazji*, zredagowane przez Agnieszka Kampka. Warszawa: Wydawnictwo SGGW, 2014.
- Fleischer, Michael, Mariusz Wszolek, i Wydawnictwo LIBRON. *Kapitał niestety nie( )ludzki*. Kraków: Wydawnictwo LIBRON - Filip Lohner, 2014.
- Fleischer, Michael. *Communication design czyli Projektowanie komunikacji (lub odwrotnie)*. Łódź: Primum Verbum, 2010.
- Fleischer, Michael. *Konstrukcja rzeczywistości*. Wrocław: Oficyna Wydawnicza ATUT, 2008.
- Fleischer, Michael. *Ogólna teoria komunikacji*. Acta Universitatis Wratislaviensis, no 2974. Wrocław: Wydawn. Uniwersytetu Wrocławskiego, 2007.
- Gage, John, Joanna Holzman, Anna Żakiewicz, i Mikołaj Machowski. *Kolor i znaczenie: sztuka, nauka i symbolika*. Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych UNIVERSITAS, 2010.
- Geertz, Clifford, i Dorota Wolska. *Wiedza lokalna: dalsze eseje z zakresu antropologii interpretatywnej*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2005.
- Geertz, Clifford. *Interpretacja kultur: wybrane eseje*. Przetłumaczone przez Maria M Piechaczek. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2005.

- Gierowski, Józef Andrzej. *Historia Polski*. 5. wyd. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1982.
- Golka, Marian. *Socjologia kultury*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Scholar, 2008.
- Gralińska-Toborek, Agnieszka. „Świadomość ikonograficzna a nowoczesna praktyka artystyczna i refleksja nad sztuką”. Rozprawa doktorska napisana pod kierunkiem prof. dr hab. Grzegorza Sztabińskiego, Uniwersytet Łódzki, Wydział Filozoficzno – Historyczny, Instytut Filozofii, Katedra Estetyki, 2004.
- Habrajska, Grażyna, i Joanna Ślósarska, red. *Strategie twórcze w działaniu*. Nauka o komunikowaniu. Łódź: Primum Verbum, 2016.
- Habrajska, Grażyna, i Joanna Ślósarska, red. *Strategie twórcze w działaniu*. Nauka o komunikowaniu. Łódź: Primum Verbum, 2016.
- Herder, Johann Gottfried. *Myśl o filozofii dziejów*. Przetłumaczone przez Jerzy Gałęcki. wyd. 1 T. 1. Biblioteka klasyków filozofii. Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1962.
- Hochuli, Jost. *Detal w typografii*. Kraków: d2d.pl, 2009.
- janKomunikant (Organization), Monika Bednorz, i Michael Fleischer, red. *Słownik polszczyzny rzeczywiście (siłą rzeczy-fragment)*. Łódź: Primum Verbum, 2011.
- Jaworski, Piotr. „Rekonstrukcja wnętrza izby warsztatowej z I poł. XIX w.” Oficjalna strona internetowa Centralnego Muzeum Włókiennictwa w Łodzi, b.d. <http://www.muzeumwlokiennictwa.pl/o-skansenie/1/111,ul-lodzka-6.html#izba>.
- Juśkiewicz, Alicja, i Krzysztof Turowski. „Rajmund Rembieliński”. *Ludzie, epoki, obyczaje*. Łódź, 6 kwiecień 1978. <http://www.polskieradio.pl/39/156/Artykul/1581002,Rajmund-Rembielinski-kawaler-Rozanego-Krzyza>.
- Kacperczyk, Anna. „Autoetnografia — technika, metoda, nowy paradygmat? O metodologicznym statusie autoetnografii.” Zredagowane przez Anna Kacperczyk. *Autoetnografia — technika, metoda, nowy paradygmat?*, Przegląd Socjologii Jakościowej, X, nr 3 (2014): 32–74.
- Kandinsky, Wassily, Max Bill, i Stanisław Fijałkowski. *O duchowości w sztuce*. Łódź: Państwowa Galeria Sztuki, 1996.
- Kandyński, Wasyl. *Punkt i linia a płaszczyzna przyczynek do analizy elementów malarskich*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1986.
- Kania, Rafał, i Wydawnictwo Naukowe Novum. *Usprawnić państwo: myśl społeczno-polityczna Rajmunda Rembielińskiego*. Płock: Oficyna Wydawnicza Szkoły Wyższej im Pawła Włodkowica, 2015.
- Kępa, Ewa. „Autoetnografia — metoda dla odważnych?” W *Autobiografizm w kulturze współczesnej*, zredagowane przez Katarzyna Citko i Marzanna Morozewica, 109–21. Białystok: TransHumana, 2012.
- Kieniewicz, Stefan. *Historia Polski: 1795-1918*. Wyd. 9. Warszawa: Wydaw. Naukowe PWN, 1997.
- Kłosowska, Antonina. *Kultura masowa: krytyka i obrona*. 3. wyd. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1983.
- Konarska-Pabiniak, Barbara. „Wybitna Postać Epoki Księstwa Warszawskiego I Królestwa Polskiego. Zasłużony Dla Ziemi Płockiej I Gostynińskiej”. *Notatki Płockie* t. 58 (2013), nr nr 1 (234) (b.d.): 3–15.

- Kunat, Beata. „Badania auto/biograficzne nad twórczością — ujęcia i perspektywy”. W *Autobiografizm w kulturze współczesnej*, zredagowane przez Katarzyna Citko i Marzanna Morozewica, 123–33. Białystok: TransHumana, 2012.
- Kuper, Adam, i Izabela Kołbon. *Kultura: model antropologiczny*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2005.
- Lewis, Michael, Jeannette M Haviland-Jones, i Magdalena Kacmaja. *Psychologia emocji*. Gdańsk: Gdańskie Wydaw. Psychologiczne, 2005.
- Luhmann, Niklas, Niels Werber, Bogdan Baran, *Pisma o sztuce i literaturze*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Scholar, 2016.
- Ławniczak, Włodzimierz. *O poznawaniu dzieła sztuki plastycznej. Analiza współczynnika interpretacyjnego*. Warszawa - Poznań: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1983.
- Maruszewski, Tomasz. *Psychologia poznania: [sposoby rozumienia siebie i świata]*. Gdańsk: Gdańskie Wydaw. Psychologiczne, 2004.
- Miszewski, Kamil. „Kiedy badacz jest tajnym agentem. O postrzeganiu niejawną obserwacji uczestniczącej jako etycznie problematycznej, metodach badań ilościowych, zakulisowych wymiarach życia społecznego i ich związku ze wszystkim tym, o czym przed chwilą”. Zredagowane przez Anna Kacperczyk, *Przegląd Socjologii Jakościowej*, III, nr 2 (2014): 32–74.
- Morawski, Stefan. „Ekspresja”. *Studia estetyczne* XI (1975): 315–33 Państwowe Wydawnictwo Naukowe. Warszawa, 1975.
- Morawski, Stefan. *Absolut i forma*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1966.
- Morawski, Stefan. *Na zakręcie: od sztuki do po-sztuki*. Kraków: Wydawn. Literackie, 1985.
- Morawski, Stefan. *Zmierzch estetyki: rzekomy czy autentyczny?* T. 1. Warszawa: Czytelnik, 1987.
- Morris, Robert, Susanne Titz, Clemens Krümmel, Katarzyna Słoboda, Paweł Polit, i Krzysztof Pijarski. *Uwagi o rzeźbie: teksty*. Łódź: Muzeum Sztuki, 2010.
- Morris, Robert, Susanne Titz, Katarzyna Słoboda, Krzysztof Pijarski, Katarzyna Bojarska, Gregor Stemmerich, Gregor Stemmerich, Städtisches Museum Abteiberg (Mönchengladbach), i Muzeum Sztuki (Łódź). *Prze-słuchanie*. Łódź: Muzeum Sztuki, 2010.
- Nęcka, Edward, Jarosław Orzechowski, i Błażej Szymura. *Psychologia poznawcza*. Warszawa: Academica Wydawnictwo SWPS : Wydawnictwo Naukowe PWN, 2006.
- Nęcka, Edward. *Psychologia twórczości*. Gdańsk: Gdańskie Wydaw. Psychologiczne, 2001.
- Nougier, Luis-René. „Sztuka pradziejowa”. W *Sztuka świata*, 2. wyd. T. 1. Warszawa: Wydawn. Arkady, 1992.
- Olszewska-Dyoniziak, Barbara, i Andrzej Waligórski. *Człowiek, kultura, osobowość: wstęp do klasycznej antropologii kulturowej*. 2. wyd. Wrocław: Alta 2, 2001.
- Ostrowski, Wacław. *Świetna karta z dziejów planowania w Polsce*. T. 1. Biblioteka Towarzystwa Urbanistów Polskich. Warszawa: Czytelnik, 1949.
- Panofsky, Erwin. *Studia z historii sztuki*. Wyd. 1. Państwowy Instytut Wydawniczy, 1971.
- Piwocki, Ksawery. *Dzieje sztuki w zarysie*. T. 2, T. 2., Warszawa: Wydaw. Arkady, 1987.
- Porębski, Mieczysław. *Dzieje sztuki w zarysie*. 3: *Wiek XIX i XX*. Wyd. 1. Warszawa: Wydawn. Arkady, 1988.
- Porębski, Mieczysław. „O wielości w przestrzeni”. W *Przestrzeń i literatura*, LI:23–32. Z dziejów form artystycznych w literaturze polskiej. Wrocław: Ossolineum, 1978.



- Porębski, Mieczysław. *Krytycy i sztuka*. Wyd. 1. Kraków: Wydawn. Literackie, 2004.
- Rawicz, Juliusz, i Wydawnictwo Naukowe PWN. *Encyklopedia. T. 1- T. 1-*. Kraków: Mediasat Poland, 2005.
- Romanow-Broniarek, Maria, red. *Antropologia kultury*. 4. wyd. T. 1. Wiedza o kulturze. Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2001.
- Rose, Gillian, Ewa Klekot, i Wydawnictwo Naukowe PWN. *Interpretacja materiałów wizualnych: krytyczna metodologia badań nad wizualnością*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2010.
- Rosińska, Zofia. *Psychoanalityczne myślenie o sztuce*. Warszawa: Państwowe Wydawn. Naukowe, 1985.
- Rynkowska, Anna. *Ulica Piotrkowska*. 1. wyd. Łódź: Wydawnictwo Łódzkie, 1970.
- Sandauer, Artur. *Teoria i historia*. 1. wyd. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1973.
- Skorupka, Stanisław, red. *Słownik wyrazów bliskoznacznych*. XVI. Warszawa: Wydawn. Wiedza Powszechna, 1989.
- Strelau, Jan. *Psychologia: podręcznik akademicki. T. 2, T. 2,*. Gdańsk: Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, 2004.
- Strzemiński Władysław. *Teoria widzenia*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1974.
- Strzemiński, Władysław, i Grzegorz Sztabiński. *Wybór pism estetycznych*. Klasycy estetyki polskiej. Kraków: Universitas, 2006.
- Strzemiński, Władysław, Jarosław Lubiak, Paulina Kurc-Maj. *Powidoki życia: Władysław Strzemiński i prawa dla sztuki = Afterimages of life : Władysław Strzemiński and rights for art*, Muzeum Sztuki w Łodzi, 2012.
- Strzemiński, Władysław. *Teoria Widzenia*. Łódź: Muzeum Sztuki, 2016.
- Sztabiński, Grzegorz. *Problemy intelektualizacji sztuki w tendencjach awangardowych*. Łódź: Wydaw. Uniwersytetu Łódzkiego, 1991.
- Sztuka świata. T. 1: [...]*. Wyd. 2. Warszawa: Wydawn. Arkady, 1992.
- Sztuka świata. T. 7: [...]*. Wyd. 2. Warszawa: Wydawn. Arkady, 1999.
- Szymczak, Mieczysław, red. *Słownik języka polskiego*. Warszawa: Państwowe Wydawn. Nauk, 1978.
- Świdzińska, Dorota. „Klisze pamięci”. W *Autobiografizm w kulturze współczesnej*, zredagowane przez Katarzyna Cítko i Marzanna Morozewica, 91–108. Białystok: TransHumana, 2012.
- Taborska, Halina. *Współczesna sztuka publiczna: dzieła i problemy*. Warszawa: Wydawn. Wiedza i Życie, 1996.
- Tatarkiewicz, Władysław. *Dzieje sześciu pojęć*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2011.
- Urbaniak, Andrzej, i Jerzy Michał Zakrzewski. *Śladami starej Łodzi*. Łódź: 86 Press, 1992.
- Wallis, Mieczysław. *Przeżycie i wartość. Pisma z estetyki i nauki o sztuce 1931-1949*. 1. wyd. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1968.
- Wierchoń, Michał, i Aleksandra Gruszka. „Czy uwaga ekstensywna jest świadoma? O relacjach uwagi i świadomości w kontekście teorii stanów uwagi.” *Studia Psychologiczne* 49, nr 3 (1 styczeń 2011).

Witkiewicz, Stanisław Ignacy. *Nowe formy w malarstwie. Szkice estetyczne. Teatr*. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1974.

Witkiewicz, Stanisław Ignacy. *O idealizmie i realizmie. Pojęcia i twierdzenia implikowane przez pojęcie istnienia i inne prace filozoficzne*. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1977.

Władyka, Zbigniew, Henryk Koszaliński, Beata Burchert-Perlińska, M. Koszalińska, Łódź, Urząd Miasta, i Wydział Kultury i Ochrony Zabytków. *Brama sztuki Zbigniewa Władyki = Gate of art Zbigniew Władyka's*. Łódź: Bilbo, 2000.

Władyka-Łuczak, Zofia. „Rzeźby w łódzkiej przestrzeni miejskiej”. W *Badanie i projektowanie komunikacji. 4 4*, zredagowane przez Annette Siemes i Michał Grech. Wrocław; Kraków: Instytut Dziennikarstwa i Komunikacji Społecznej. Uniwersytet Wrocławski ; Wydawnictwo Libron - Filip Lohner, 2015.

Władyka-Łuczak, Zofia. *Przekroczyć próg*. Łódź, 2001.

Wölfflin, Henryk. *Podstawowe pojęcia historii sztuki*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1962.

Ziółek, Jan. „Niemcy w powstaniu listopadowym”. *TEKA Komisji Historycznej I/2004. Commission of Historical Sciences I* (2004): 106–9.

Zwolińska, Krystyna, i Zsław Malicki. *Mały słownik terminów plastycznych*. Wyd. 4. Warszawa: Wiedza Powszechna, 1974.

„Historia / Historia / Uczelnia / Strona główna - Politechnika Warszawska”. Udostępniono 16 czerwiec 2016. <https://www.pw.edu.pl/Uczelnia/Historia/Historia>.

# Indeks ilustracji

II.1. Popiersie Rajmunda Rembielińskiego _____	48
II. 2. Ważniejsze daty z historii Polski oraz z życia Rajmunda Rembielińskiego _____	49
II. 3. Nieudany szkic _____	54
II. 4. Plac budowy _____	56
II. 5. Plan miasta _____	57
II. 6. Portrety Rajmunda Rembielińskiego _____	59
II. 7. Zaakceptowany szkic _____	60
II. 8. Projekt planu miasta oraz wizualizacja projektu budynku Sukcesji _____	66
II. 9. Rzeźby _____	70
II. 10. Model w glinie _____	73
II. 11. Zdejmowanie formy z modelu _____	76
II. 12. Model w gipsie _____	77
II. 13. Projekt Pomnika Początków Miasta Łodzi _____	78
II. 14. Projekt tablicy _____	79
II. 15. Konstrukcja pod rzeźbę _____	80
II. 16. Konstrukcja pod rzeźbę _____	81
II. 17. Narzędzia rzeźbiarskie _____	83
II. 18. Narzucanie gliny _____	85
II. 19. Etapy rysowania linii _____	86
II. 20. Podstawowe założenia kompozycyjne _____	90
II. 21. Podstawowe założenia kompozycyjne _____	91
II. 22. Przykład linii _____	93
II. 23. Stan rzeźby z dnia 1 maja 2015 r. _____	94
II. 24. Strukturalna siatka kompozycyjna _____	95
II. 25. Strukturalna siatka kompozycyjna _____	96
II. 26. Profilowe linie strukturalne _____	98
II. 27. Strukturalna siatka styku płaszczyzn _____	100
II. 28. Strukturalna siatka kompozycyjna _____	105
II. 29. Strukturalna siatka kompozycyjna _____	106
II. 30. Schemat rozłożenia napięć w strukturalnej siatce kompozycyjnej pomnika _____	107
II. 31. Zasada kumulacji napięć w kątach rozwartych i ostrych _____	108
II. 32. Schemat rozłożenia napięć w strukturalnej siatce kompozycyjnej pomnika _____	110
II. 33. Nakładanie płaszcza (surduta) na postać _____	113
II. 34. Schemat rozłożenia napięć w strukturalnej siatce kompozycyjnej pomnika _____	115
II. 35. Strukturalne linie profilowe wybranego fragmentu rzeźby _____	118
II. 36. Model w glinie _____	120

## INDEKSY

II. 37. Portret Rajmunda Rembielińskiego _____	124
II. 38. Tablica pamiątkowa _____	126
II. 39. Rzeźby _____	128
II. 40. Dłonie _____	129
II. 41. Pomnik Rajmunda Rembielińskiego w glinie _____	130
II. 42. Prace przy nakładaniu i zdejmowaniu formy negatywowej _____	132
II. 43. Prace w odlewni _____	134
II. 44. Montaż pomnika _____	135
II. 45. Montaż pomnika _____	136
II. 46. List Dla Potomnych _____	138
II. 47. Schemat organizacyjny ujęcia rzeźby na wprost _____	168
II. 48. Schemat organizacyjny ujęcia rzeźby z boku _____	170
II. 49. Schemat organizacyjny ujęcia rzeźby z boku oraz od tyłu _____	171
II. 50. Zagadnienia głębi _____	174
II. 51. Rzeźby _____	203
II. 51. Plan osady rękodzielniczej Łódka _____	239

# Indeks tabel

Tabela 1. Analiza ikonograficzna _____	64
Tabela 2. Zależności linii _____	151
Tabela 3. Procentowy układ ilości wystąpień kategorii konceptów komunikacyjnych _____	187
Tabela 4. Procentowy układ ilości wystąpień kategorii konceptów komunikacyjnych oraz słów. Z uwzględnieniem subkategorii poziomu pierwszego oraz drugiego _____	187
Tabela 5. Synchroniczne wątki zdarzeń dla subkategorii »Autorelacja« oraz »Autorefleksja« _____	190
Tabela 6. Procentowy udział powiązanych tematycznie ze sobą konceptów w odniesieniu do treści _____	191
Tabela 7. Procentowy układ ilości wystąpień »Przedtwórczych« i »Twórczych« emocji w subkategoriach: »Podniecenie emocjonalne« i »Kryzys« względem wystąpień modusów kategorii »Emocje«. _____	193
Tabela 8. Procentowy układ ilości wystąpień »Przedtwórczych« i »Twórczych« emocji w wyodrębniony jako pytania: »Jak pracuję?«, »Jak współpracuję?« oraz »Gdzie pracuję?« subkategoriach: »Podniecenie emocjonalne« i »Kryzys« względem wystąpień modusów kategorii »Emocje«. _____	193
Tabela 9. Procentowy układ ilości wystąpień odpowiedzi na pytania: »Jak pracuję?«, »Jak współpracuję?«, »Gdzie pracuję?« dla kategorii »Ekspert« _____	206



Aneks

## Praca twórcy — wyjątki z życia Rajmunda Rembielińskiego

Alina Barszczewska-Krupa (w artykule pt. *Pokolenie Rajmunda Rembielińskiego na przełomie epok*) pokolenie urodzone tuż po pierwszym rozbiórze Polski nazwała »generacją napoleonidów«. Wyznaczyła mu rolę ludzi skupiających się wokół idei i odstępujących od walki zbrojnej przeciwko zaborcom na rzecz »mierzenia zamiarów na siły, w ratowaniu dla narodu tego, co było do ratowania» (Dinter 1965: 72). Mimo że Księstwo Warszawskie trwało bardzo krótko, jedynie osiem lat (1807–1815), to ukształtowało pokolenie, dla którego ideały odzyskania niepodległości wiązały się z nadzieją, jaką dawał Napoleon Bonaparte. Do tego pokolenia należał również Rajmund Rembieliński.

Rajmund Rembieliński urodził się w Warszawie w 1775 roku, niecałe trzy lata po pierwszym rozbiórze Polski. Jego młodość przypadła na koniec osiemnastego wieku. W tym czasie skończył Akademię Szlachecką Korpusu Kadetów w Warszawie, utworzoną przez Stanisława Augusta Poniatowskiego.

Jak pisze Dinter w książce *Dzieje wielkiej kariery. Łódź 1332–1860*, Rajmund Rembieliński: »[...] wyrastał w atmosferze rozbudzonego patriotyzmu i społeczno-politycznych reform. Atmosfera była Rajmundowi tym bliższa, że ojciec jego sprawował funkcję sekretarza Stanisława Augusta Poniatowskiego i niewątpliwie w środowisko domowe przenosił wrażenia z wydarzeń, których był bezpośrednim świadkiem» (Dinter 1965: 73).

Po śmierci ojca, tuż po ukończeniu szkoły, zarządzał rodzinnym majątkiem i fabryką sukna w Jedwabnej (Łomżyńskie).

W majątku ojca wprowadził unowocześnione metody gospodarowania, organizował oświatę wśród chłopów, przestrzegał ludzkiego ich traktowania. Produkcję udoskonalił i oparł na wzorcach zachodnioeuropejskich (Dinter 1965: 73).

Karierę wysokiego urzędnika państwowego rozpoczął wkrótce po utworzeniu Księstwa Warszawskiego. Na stanowisko prezesa Komisji Łomżyńskiej został powołany w roku 1807. Piastował je bardzo krótko. Przepisy *Kodeksu Napoleona* (fr. *Code Napoléon, Code civil des Français*) nie pozwalały właścicielom ziemskim obejmować m.in. funkcji prefekta na tym terenie, na którym znajdowały się ich dobra osobiste. Został więc przeniesiony przez Fryderyka Augusta na analogiczne stanowisko do urzędu plockiego 19 stycznia 1808 roku (Dobroński, cyt. za: Barszczewska-Krupa 1989: 24).

Księstwo Warszawskie powstałe w wyniku traktatu pokojowego pomiędzy cesarzem Francji, Napoleonem Bonaparte i Imperium Rosyjskim oraz Królestwem Prus otwierało Polakom dwie drogi działania: jednym pozwalało na czynną służbę w agendach wojskowych, innym — w cywilnych.

Zdaniem Barszczewskiej-Krupy:

Dla gorętszych i zapalczywszych armia otwierała perspektywy wysokich stanowisk oficerskich. Cywilna służba rządowa dysponowała większą liczbą etatów niż kandydatów. Starsi budowali państwo, młodzi wolę czynu, patriotyzm ujawniali w zawodzie żołnierskim. Rembieliński przyłączył się do starszych, obejmując w 1807 r. prefekturę departamentu łomżyńskiego, by w rok później objąć to samo stanowisko w Płocku. Miał wówczas 32 lata (Barszczewska-Krupa 1989: 9).

Rembieliński był dobrym organizatorem, odznaczał się sumiennością, pracowitością oraz lojalnością w stosunku do zwierzchników. Wymienione cechy cenili ówcześni rezydenci francuscy, sprawujący władze administracyjne pod patronatem Napoleona.

Za wywiązywanie się z obowiązków prefekta plockiego minister spraw wewnętrznych i policji udzielił mu pisemnej pochwały żywej jego czynności (Barszczewska-Krupa 1989: 10).

W dowód uznania 16 maja 1809 roku Rembieliński otrzymał stanowisko generalnego intendentu armii polskiej przy głównej kwaterze ministra wojny, księcia Józefa Poniatowskiego. Dzień później został odznaczony Orderem św. Stanisława (Barszczewska-Krupa 1989: 10).

W pierwszych latach urzędowania Rajmund Rembieliński musiał swoje działania skupić wokół potrzeb gospodarki wojennej. Nie był to jeszcze czas, w którym mógł poświęcić się planowaniu rozwoju księstwa. Toczyła się wojna polsko-austriacka. Do obowiązków departamentu plockiego należała, między innymi, obrona granic jednostki organizacyjnej, służba wywiadowcza oraz zaopatrywanie wojskowych twierdz w Modlinie i Serocku, gdzie zgromadzono trzymiesięczny zapas żywności.

Po zakończeniu działań wojennych Rajmund Rembieliński przystąpił do porządkowania i usprawniania administracji przypisanego mu departamentu. Wprowadził wobec wójtów i burmistrzów miast obowiązek sporządzania dzienników sprawozdawczych. Zebrane, zredagowane oraz uzupełniane tekstami Rembielińskiego opracowania systematycznie wydawano jako dzienniki departamentowe — „*Dziennik Departamentowy Płocki*” (do nr 72 z dnia 15 lutego 1812 r.) i „*Dziennik Urzędowy Departamentu Płockiego*” (od nr 73).

„*Dziennik Urzędowy Departamentu Płockiego*” należał do nielicznych pism, ukazujących się po 1815 r. Zmieniały się z czasem tytuły, ale wydawnictwo zapoczątkowane przez R. Rembielińskiego trwało nadal. Ostatni numer ukazał się 23 stycznia 1915 r. — jako nr 2 w 106 roku istnienia tego pisma (Kociszewski, cyt. za: Barszczewska-Krupa 1989: 43).

W okresie pełnienia obowiązków prefekta departamentu płockiego związał się z lożą masońską. Był członkiem Towarzystwa Wolnych Mularzy w Płocku.

Rembieliński był wielkim dozorcą Kapituły w loży masońskiej siódmego stopnia, zwanej Świątynią Mądrości, a także Kawalerem Różanego Krzyża (Konarska-Pabiniak, b.d.: 5).

Jako prefekt Rajmund Rembieliński dbał o polepszenie infrastruktury miasta. Zabiegał o osiedlanie rzemieślników na terenie Płocka i prefektury, zachęcał rolników do obejmowania opuszczonych gospodarstw, tworząc odpowiednie prawo zwalniające przybyłych osadników z podatków oraz innych opłat. Za jego prefektury uporządkowano gospodarkę wodną. Kociszewski pisał, że zaczęto likwidować prywatne groble i „młyny [...], gdyż te bezplanowe urządzenia zamulały rzeki i utrudniały spław” (Kociszewski, cyt. za: Barszczewska-Krupa 1989: 45).

Wszelkie działania i plany poprawy sytuacji gospodarczej przerwał wybuch wojny (druga wojna polska). Od 20 grudnia 1812 roku Rajmund Rembieliński był odpowiedzialny za organizację administracyjną pospolitego ruszenia na terenach departamentu płockiego (Kociszewski, cyt. za: Barszczewska-Krupa 1989: 46). Z opracowania z 1860 roku *Żywot Rajmóna Rembielińskiego* Michała Chodźki wynika, że „Rajmón Rembieliński nie dał się nikomu uprzedzić w służbie, a któremu pomimo doświadczenia i zdolności swoich, wysileniem tylko nadludzkim, jakiś skutek obiecywała” (Chodźko 1862: 23). Niecałe dwa lata przed traktatem kongresu wiedeńskiego ustalającym nowy porządek polityczny Europy, 4 lutego 1813 roku, tuż przed wkroczeniem Rosjan na tereny departamentu płockiego, Rajmund Rembieliński udał się do Drezna. Prowadził ze sobą tysiąc ludzi wybranych z pospolitego ruszenia, gwardii narodowej i konskrypcjonistów, którzy po połączeniu się z generałem J.H. Dąbrowskim przeszli następnie pod dowództwo wicekróla Eugeniusza (Kociszewski, cyt. za: Barszczewska-Krupa 1989: 46).

Mimo czynionych przez wicekróla propozycji, Rembieliński nie zdecydował się na podróz wraz z wojskiem do Włoch.

Rajmund Rembieliński najuprzejmiej w Dreźnie od księcia warszawskiego, króla saskiego, był przyjmowany, a pomimo usilnych nalegań wicekróla włoskiego Eugeniusza, aby z nim jechał do Włoch, gdzie ten z rozkazu Napoleona dla zajęcia głównego dowództwa nad wojskiem pospieszał, i gdzie Rajmund Rembieliński przy boku jego wszelkich godności mógł dostąpić, bez żalu odmówił, sądząc obowiązkiem swoim pozostać przy nieszczęśliwym królu, z którym niedługo potem na spotkanie cesarza Napoleona do Lipska udał się (Chodźko 1862: 26).

Jak podaje Chodźko, Rembieliński w tym czasie nie był zdrow. Przychodzące wiadomości z frontu — bitwa pod Lipskiem przegrana przez Napoleona, śmierć księcia Józefa Poniatowskiego — nie były pomyślne. Można sądzić, że ten stan rzeczy skłonił go do wyjazdu z Drezna i powrotu do rodzinnego majątku, Krośniewic.

Po ustaleniach kongresu wiedeńskiego w strukturze nowo powstałego Królestwa Polskiego Rembieliński piastował stanowisko prezesa Komisji Województwa Mazowieckiego. Funkcję tę pełnił od 1815 do 1832 roku. Był to czas, w którym jego praca koncentrowała się wokół trzech aspektów: gospodarczego, administracyjnego oraz politycznego. Błędem byłoby stwierdzenie, że był twórcą idei nowego wymiaru przemysłu wprowadzanego do miast. Jak słusznie zauważył Henryk Dinter, był raczej bardzo dobrym wykonawcą myśli i założeń ministra skarbu Królestwa Polskiego Franciszka Ksawerego ks. Druckiego-Lubeckiego, ministra spraw wewnętrznych Księstwa Warszawskiego i Królestwa Polskiego Tadeusza Antoniego Mostowskiego czy wreszcie Stanisława Staszica (Juśkiewicz, Turowski 1978).

Opierając się na wnioskach Michalika (przedstawionych w opracowaniu *Działalność Rajmunda Rembielińskiego w oczach współczesnych i potomnych*), można powiedzieć, że nie sprawdził się jako polityk sejmowy. Michalik, powołując się na źródło (Askenazy 1929: 384), podaje, że była to nagroda cara za wzorowe pełnienie obowiązków w „Centralnej Komisji Likwidacyjnej, której zadaniem było zabezpieczenie i likwidacja archiwów, sprzętów, kapitałów, nieruchomości itp. organizacji spiskowych działających w Królestwie Polskim” (Michalak, cyt. za: Barszczewska-Krupa 1989: 120). W roku 1820 został nie tylko nominowany na marszałka, ale i odznaczony Orderem św. Anny. Chodźko podkreślił również, że współcześni nie zawsze oceniali go wysoko. Za apogeum dziewiętnastowieczny publicysta uznał sformułowanie petycji poselskiej w trakcie obrad sejmowych sesji listopadowej o wotum nieufności dla marszałka. „Ostatecznie konflikt między marszałkiem a posłami zażegnano dzięki wnioskowi deputowanego z Warszawy” (Michalak, cyt. za: Barszczewska-Krupa 1989: 122). Jednak wystąpienie Rembielińskiego, „składającego publiczne wyjaśnienia słowami, że całe jego postępowanie wobec opozycji sejmowej wynikało z konieczności, by zadowolić Ojcowskie serce Monarchy”, nie przysporzyło mu sympatyków



(Michalak, cyt. za: Barszczewska-Krupa 1989: 122). Nie nadszedł jeszcze czas pozytywnych działań dla rozwoju Królestwa Polskiego.

Wacław Ostrowski w opracowaniu *Świetna karta z dziejów planowania w Polsce. 1915–1830* zwrócił uwagę, że już w czasie istnienia Księstwa Warszawskiego zdawano sobie sprawę z konieczności reorganizacji gospodarki — z rolniczego na przemysłowy. Wojny oraz narzucona unia osobista z Saksonią „zamieniła Księstwo w rynek zbytu dla wyrobów rozwiniętego wcześniej przemysłu saskiego” (Ostrowski 1949: 16). Próba zmiany sytuacji polegająca na nadaniu przywilejów i ulg podatkowych osiedlającym się cudzoziemskim rzemieślnikom oraz przemysłowcom nie wystarczyła. Aby rozwinął się przemysł, należało stworzyć lepsze warunki na poziomie ustaleń i umów międzynarodowych.

Za pierwszy spektakularny sukces działań rządu można uznać wykorzystanie zmiany polityki celnej Rosji. Rok 1822 przyniósł praktyczną likwidację bariery celnej na towary wytwarzane w Królestwie. Kolejnym sukcesem stała się zawarta w 1825 roku konwencja z Prusami. Wprawdzie nakładała na polskie zboże niewielkie opłaty celne, ale jednocześnie wprowadzała barierę celną na przepływ towarów z Prus i w konsekwencji nie wpuszczała na teren Królestwa pruskiego sukna. Układ ten wyeliminował groźnego konkurenta dla młodego polskiego przemysłu sukienniczego.

Jednocześnie nowe przepisy celne stworzyły niekorzystne warunki dla rozwoju przemysłu włókienniczego pod zaborem pruskim, nastawionego na zaspakajanie potrzeb rolniczej ludności ziem polskich, czyli w znacznej mierze ziem Królestwa. W tej sytuacji nie pozostawało więc włókiennikom do wyboru nic innego, jak przenieść się do Królestwa, tym bardziej że władze polskie za pośrednictwem swoich agentów obiecuja wiele ułatwień bytowych i produkcyjnych oraz możliwość zdobywania wyrobów nie tylko w Królestwie, lecz i na rozległych obszarach Cesarstwa Rosyjskiego (Bajer, cyt. za: Dinter 1965: 67).

Opracowanie struktury przemysłu Królestwa rząd rozpoczął od zebrania statystycznych zestawień przywozu i wywozu produktów. Zakładał również, że gospodarka powinna opierać się na surowcach krajowych. Statystyczne opracowania były niezbędne do utworzenia mapy przemysłowych ośrodków. Wiązało się to również z wyznaczeniem szlaków komunikacyjnych wewnątrz Królestwa, umożliwiających transportowanie wytworzonych produktów za jego granicę.

Nastąpiła rozbudowa dróg bitych, których zbudowano nowych do 1830 r. ponad tysiąc km. Poprawie uległa też komunikacja wodna dzięki uszlusowaniu rzek i budowie Kanału Augustowskiego, który miał otworzyć możliwości ominięcia tranzytu przez Prusy dla produktów polskich wysyłanych morzem na Zachód (Gierowski 1982: 159).

Wyżej wymienione działania miały przysłużyć twórcom przemysłu w Królestwie zapewnić odpowiednie warunki rozwoju. Aby plan gospodarczy mógł być pomyślnie realizowany, musiał zostać spełniony jeszcze jeden warunek: należało wzbogacić Królestwo o rzeszę fachowców, w tamtym czasie rzemieślników cechowych. Rząd zadbał o to dwutorowo — z jednej strony sprowadził cudzoziemców, a z drugiej kładł nacisk na stworzenie szkolnictwa polskiego.

Zasiedlanie terenów Królestwa Polskiego specjalistami rękodzielnictwa prowadzono według planu. Nie poprzestano, jak czyniono to w Księstwie Warszawskim, jedynie na stworzeniu dogodnych warunków prawnych, nadając przybyszom przywileje, ale utworzono system wynagradzanych emisariuszy, którzy mieli przekonywać cudzoziemskich fachowców do osiedlania się w Królestwie. Tworzono prospekty i ogłoszenia zachęcające do przyjazdu i osiedlania się, które następnie rozsyłano pocztą na tereny Prus.

Cała akcja nabrała takich rozmiarów, że rząd pruski przedsięwziął ostre środki zaradcze. Agentów werbunkowych ścigano i więziono, emigrantom utrudniano wyjazd z kraju (Ostrowski 1949: 21).

Dbano również o rozwój szkolnictwa, powstawały szkoły zawodowe. Jak podaje Ostrowski, „zobowiązywano cudzoziemskich fabrykantów do zatrudniania uczniów spośród miejscowej ludności, wreszcie wysyłano młodzież na specjalizację za granicę” (Ostrowski 1949: 21). W roku 1816 powstała w Kielcach Szkoła Akademiczno-Górnicza, dziesięć lat później, w roku 1826, utworzono w Warszawie jedną z pierwszych tego typu uczelni — Szkołę Politechniczną. Na internetowej stronie Politechniki Warszawskiej czytamy:

Tradycja Politechniki Warszawskiej — największej i najstarszej uczelni technicznej w Polsce — sięga początków XIX wieku. Za datę powstania szkolnictwa technicznego w Warszawie przyjmuje się rok 1826, w którym została otwarta Szkoła Przygotowawcza do studiów technicznych. Inicjatorem powstania szkoły i autorem programu nauczania był działający w Komisji Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego Stanisław Staszic — wszechstronny uczonek i działacz oświaty. Niestety, po kilku zaledwie latach działania, szkoła ta została zamknięta w roku 1831, w ramach represji po wybuchu powstania listopadowego (<https://www.pw.edu.pl/Uczelnia/Historia>).

W rządzie Królestwa Polskiego rzecznikiem uprzemysłowienia kraju był minister spraw wewnętrznych Tadeusz Mostowski. Kierowany przez niego resort „zajmował się sprawami przemysłu, osadnictwa, zarządu miast i osad rządowych” (Dinter 1965: 71). Mostowski był pomysłodawcą planu badania miasteczek na podstawie raportów spisywanych przez prezesów komisji wojewódzkich. Wyniki badań umożliwiały celowe osiedlanie imigrantów. Pod jego kierownictwem, piastując stanowisko dyrektora Wydziału Przemysłu i Kunsztów, pracował Stanisław Staszic, który „wybitnie przyczynił się do planowania rozwoju przemysłu, dostarczał podstaw teoretycznych i statystycznych, inspirował, zachęcał do działania.

Mimo podeszłego już wieku objeżdżał osiedla rządowe, kwalifikował je na osady fabryczne lub sprawdzał, czy zaczęte dzieło przebiega prawidłowo. Między innymi był w Łodzi” (Plenkiewicz, cyt. za: Dinter 1965: 71).

Trzecią ważną osobą w rządzie, odpowiedzialną za rozwój gospodarczy kraju, był minister skarbu ks. Drucki-Lubecki. Wielu historyków, o czym wspomina również Dinter w *Dziejach wielkiej kariery Łódź 1332–1860*, uważało go za osobę kontrowersyjną, jednogłośnie przyznając, że przyczynił się do rozwoju gospodarki Królestwa, skutecznie organizując środki finansowe.

Ksiązę Lubecki był zwolennikiem samodzielności finansowania krajowych przedsięwzięć, więc — rezygnując w 1824 roku z oferty francuskich finansistów, oparł gromadzenie kapitału na zaostrożnym systemie podatkowym. Cytując za Ostrowskim słowa ministra Lubeckiego: „Lubecki obawiał się zależności od zagranicznego kapitału; chociaż brakło mu często środków na realizację swych śmiałych projektów, nie chciał korzystać z obcej pomocy, która w przypadku nie dość pomyślnego rozwoju całej akcji mogłaby »większym jeszcze krajowi grozić ubóstwem«” (Ostrowski 1949: 22). Do jego osiągnięć należy m.in. utworzenie Towarzystwa Kredytowego oraz Banku Polskiego.

Zrealizowanie najśmielszych planów rządowych bez pracy w terenie nie zapewniłoby sukcesu gospodarczego kraju. Podział struktury organizacyjnej opierał się na województwach, które z kolei podzielono na obwody i powiaty. Funkcję nadrzędną w województwie pełnił prezes Komisji Wojewódzkiej. W przypadku województwa mazowieckiego w latach 1816–1832 był nim Rajmund Rembieliński.

Wielu autorów opisujących Rajmunda Rembielińskiego pytało: „Czy był on jedynie zdyscyplinowanym, zdolnym urzędnikiem realizującym konsekwentnie program władz rządowych, czy też działał samodzielnie, wprowadzając w życie własne koncepcje industrializacji?” (Puś, cyt. za: Barszczewska-Krupa 1989: 53–54). Odpowiedź zawsze była podobna: „Nie wykonywał ślepo rozkazów, lecz pełen twórczej inicjatywy umiał się przeciwstawić władzom zwierzchnim, jeśli dopatrywał się szkodliwości wydawanych zarządzeń. Szczególnym staraniem objął uprzemysłowienie miast województwa mazowieckiego. Mianowany w 1820 r. radcą stanu mógł skutecznie przeprowadzać swoje zamierzenia” (Dinter 1965: 73).

Rajmund Rembieliński, jak czytamy w opracowaniu Wiesława Pusia, „reprezentował określone, postępowe poglądy na niektóre kwestie obejmujące zagadnienia gospodarcze” (Puś, cyt. za: Barszczewska-Krupa 1989: 56). Był zwolennikiem odejścia od reguł feudalnych, uważał, że podatki powinny być rozkładane sprawiedliwie, zależnie od wysokości czerpanych dochodów. Budowanie miast, ośrodków przemysłowych powinno się odbywać według przygotowanego planu gospodarczo-przestrzennego (Barszczewska-Krupa 1989: 56, cyt. za: Missalowa 1964: 41–46).

Od czego się zaczęło? Jak rozpoczęła się realizacja planu uprzemysłowienia województwa mazowieckiego? Jakimi względami kierował się Rembieliński przy wyborze miejscowości? Jakie czynniki wywarły wpływ decydujący na lokalizację przemysłu w skali regionalnej? Na takie pytania starał się odpowiedzieć Wacław Ostrowski, specjalista planowania przestrzennego, w opracowaniu *Świetna karta z dziejów planowania w Polsce*. Jego zdaniem zadecydowało o tym geopolityczne i gospodarcze położenie zachodniej części województwa mazowieckiego na mapie ówczesnej Europy. Nie bez znaczenia było właściwe ukształtowanie terenu, wymagane przez ówczesną technologię przemysłu włókienniczego.

Należony obowiązek zaopatrywania się w świadectwa pochodzenia towarów w stolicy swego województwa kierował fabrykantów do Warszawy. Warszawa leżała na drodze eksportu i fabrykant, wybierając się tam, nie nadkładał drogi; natomiast mieszkańcy osad przemysłowych województwa kaliskiego, udając się do Kalisza, wędrowali na zachód, co pociągało za sobą dodatkowe koszty i stratę czasu (Ostrowski 1949: 36).

Zdaniem autora na powodzenie planowanego przedsięwzięcia gospodarczo-przemysłowego złożyło się wiele czynników, m.in. stworzenie właściwej korelacji między ośrodkami biorącymi udział w finalnym zakończeniu. Porównując tereny wąskiego przygranicznego pasa ciągnącego się pomiędzy Izbicą a Tomaszowem, położone wzdłuż zachodniej granicy województwa kaliskiego, do terenów zachodniej części województwa mazowieckiego, wskazał wspólny czynnik — sprzyjające położenie względem emigracyjnej drogi przybyszów z Niemiec.

Bardzo korzystne dla województwa mazowieckiego było bezpośrednie połączenie szlakiem kupieckim z Warszawy do Rosji. Topografia terenu to kolejny ważny element, który brano pod uwagę, wyznaczając zachodnią część województwa mazowieckiego na okręg przemysłowy. Wymagane było pagórkowate ukształtowanie terenu oraz zagęszczenie niewielkich rzek.

Warunki te spełniał teren wokół Zgierza, Łodzi, Dąbia, Przedecza oraz Gostynina. Warto przytoczyć tu wybrane przez Ostrowskiego opinie decydentów. Jak pisał Rembieliński, we wszystkich tych miastach „znajdują się bieżące wody, koniecznie do foluszów i farbiań potrzebne”. Opinię tę podzielał Stanisław Staszic wizytujący w 1825 roku Łódź — miasto „znajduje się z całą swoją rozległą okolicą pod obszernym i wyniosłym wzgórzem, z którego niezliczone trzyszcza źródła. Tych zbieg wód łatwo tak kierowany być może, iż prawie przy każdego fabrykanta mieszkaniu przebiegać mogą dla jego użytku strumienie” (Ostrowski 1949: 37). W okolicy znajdowało się dużo lasów, z których można było brać drewno niezbędne do budowy domów, warsztatów i fabryk.

Krzysztof Woźniak w artykule *Inicjatywy przemysłowe Rajmunda Rembielińskiego w Łodzi w latach 1820–1830* uzupełnił rozważania Ostrowskiego o jeszcze jeden bardzo

ważny aspekt — o dogodne stosunki własnościowe, wolne od obciążeń prywatnych. Tereny wokół Łodzi należały do rządu, nadawały się więc znakomicie do rozbudowywania ośrodków przemysłowych przyciągających nowych osadników (Woźniak, cyt. za: Barszczewska-Krupa 1989: 61).

Zdaniem Ostrowskiego bardzo korzystny był brak możliwości rozwoju innych dziedzin gospodarki. Rembieliński pisał w jednym ze swych raportów, że wybiera na ten cel „miasta po większej części żadnego dochodu niedające” (Ostrowski 1949: 38).

Od czego się zaczęło? Jak rozpoczęła się realizacja planu uprzemysłowienia województwa mazowieckiego? Jakie były pierwsze decyzje Rajmunda Rembielińskiego?

Prace rozpoczął od budowy sieci dróg łączących możliwie w jak najkrótszych liniach sąsiadujące ze sobą miasta oraz od wyznaczenia głównych szlaków komunikacyjnych o strategicznym znaczeniu dla powstającego ośrodka przemysłowego. Szczególną uwagę zwrócił on na uporządkowanie zaniedbanego traktu biegnącego z północy na południe, z Włocławka przez Łęczycę, Zgierz, Łódź do Piotrkowa. Następnie zadbał o połączenie Kalisza z Warszawą poprzez Łódź, Zgierz i Łowicz, tworząc tzw. trakt fabryczny (Ostrowski 1949: 38–39).

W roku 1820 Rembieliński podczas kolejnej inspekcji zwiedził położone na terenie przynależnego mu województwa dwie osady założone przez ziemskich właścicieli — Ozorków oraz Aleksandrów. Z jego szczególnym uznaniem spotkała się osada Aleksandrów, założona przez Rafała Bratoszewskiego. W jednym ze swoich raportów pisał: „Obszerny rynek i kilka ulic szerokich i prostych nadaje jej kształt jednego z lepszych w Polsce miasteczek” (Ostrowski 1949: 41). Miasteczko zapewne bardzo korzystnie prezentowało się na tle pozostałej okolicy. Autor *Świetnej karty z dziejów planowania w Polsce* zebrał dla czytelnika fragmenty raportów Rembielińskiego:

A więc była to „posępna część obwodu łęczyckiego”, okolica górzysta i po większej części piaszczysta, na pierwszy rzut oka dzikiej jeszcze natury czyniąca wrażenie. [...] I oto w tych zapadłych stronach powstają bez pomocy rządu wzorowe miasteczka, w ciągu kilku lat zabudowują się i zaludniają, rozbrzmiewają stukotem warsztatów, odwiedzane są przez kupców z dalekich stron, dostarczają sukna armii polskiej oraz wysyłają je do Rosji i Chin (Ostrowski 1949: 41–43).

Historyczne wydarzenia pozwoliły działać Rajmundowi Rembielińskiemu zaledwie przez szesnaście lat. Mimo tak krótkiego czasu prezesowi Komisji Województwa Mazowieckiego udało się zrealizować ambitne plany założenia od podstaw ośrodka przemysłu włókienniczego. Strategia działań Rembielińskiego pozwala wyodrębnić dwa etapy realizacji projektu. Pierwszy opierał się na zespoleniu pięciu osad rękodzielniczych w organizacyjną strukturę współpracy. Miasteczka miały być skupione wokół ośrodka spełniającego funkcje handlowe



i administracyjne (Ostrowski 1949: 45). Drugi etap, znacznie odważniejszy, opierał się na „stworzeniu jednego wielkiego ośrodka przemysłowego” (Ostrowski 1949: 50).

W końcu lutego 1821 roku Rembieliński otrzymał reskrypt namiestnika J. Zajączka zatwierdzający projekt pierwszego planu ośrodka przemysłu sukienniczego złożonego z pięciu miasteczek: Zgierza, Łodzi, Dąbia, Podrzecza oraz Gostynina — „leżących w zachodniej części województwa, w promieniu niespełna 50 kilometrów wokół Łęczycy, upatrzonej na ośrodek okręgu; w Dąbiu, »które słusznie za matkę wszystkich osad sukienniczych w województwie tutejszym poczytać można«, jeszcze przez rząd pruski osadzeni byli nieliczni sukiennicy. W Łęczycy miały odbywać się dwa razy do roku jarmarki na wełnę; już uprzednio zarządził był prezes regulację miasta” (Ostrowski 1949: 45). O rozmachu, z jakim Rembieliński przystąpił do działania, świadczy fakt, że już w 1821 roku zakończyły się prace nad regulacją terenów Zgierza i Podrzecza pod przyszłą działalność osadników. W raporcie z grudnia tego roku czytamy, że „w Zgierz u urządził nową osadę, składającą się z 230 placów i wybudował 20 domów” (Ostrowski 1949: 45). W końcu roku 1823 zakończył prace nad urządzeniem w Łęczycy nowej osady rękodzielniczej złożonej z domów dla pierwszych zagranicznych osadników oraz wyznaczył w terenie nowe osady w Gombinie, Rawie i Brdowie. W tamtym okresie na główny ośrodek administracyjny wyznaczony został Łowicz.

W roku 1825 tereny rozbudowy ośrodków przemysłowych, o które dbał Rembieliński, odwiedził Stanisław Staszic. Po wizytacji i ocenie stanu zaawansowania prac Staszic przeniósł administrację z Łowicza do Zgierza. Zmiany tej dokonał, kierując się centralnym położeniem Zgierza względem pozostałych osad. Dlaczego Rembieliński od samego początku nie dokonał takiego wyboru? Odpowiedź zdaje się oczywista. Jak wynika z opisu sporządzonego przez Staszica, gdy po raz pierwszy odwiedził to miejsce, zastał: „kilka domów żydowskich drewnianych, jak pospolicie z dziurawymi dachami i bez szczytów, a 20 chat mieszczańskich rolniczych, porozrzucanych bez porządku, bez bruku, pełnych błota i nędzy”. W roku 1825 rzecz wyglądała zgoła odmiennie — „teraz nie ma znaku, gdzie dawne chaty stały, widzieć kilka długich szerokich ulic, dwa wielkie rynki, blisko trzysta porządných, po większej części murowanych i dachówką pokrytych domów, wiele z nich wznoszą się piętrami, wszystkie właścicieli kosztem wystawione, wszystkie zamieszkałe samymi fabrykantami, kupcami. Trzy tysiące wynosi ludność, 500 jest samych majstrów” (Ostrowski 1949: 47). Biorąc pod uwagę, że Rembieliński zmian tych dokonał zaledwie w przeciągu trzech i pół roku, mógł decyzję Staszica rozumieć jako dowód uznania: „Dochodziłem tego rzadkiego zjawiska przyczyn” — pisze dalej Staszic.

Szczęśliwym trafem stało się, że Zgierz w pośrodku tych wszystkich zakładów fabrykańskich i rękodzielniczych, które Rząd i obywatele partykularni tak starannie i kosztownie od kilku lat zaprowadzają nad rzekami Wartą, Nerem i Bzurą... szczęśliwym trafem znajduje się... Ma więc z samego położenia w sobie zaród koncentrowania się tu wewnętrznego

i zewnętrznego, a szczególnie rosyjskiego handlu suknami... W Zgierzu znajduje się ten punkt, z którego szukający sukna w kilka godzin może zwiedzić największe nasze teraźniejsze sukiennicze miasta: Ozorków, Koło, Dąbie, Przedecz, Gostynin, Łęczycę, Aleksandrów, Konstantynów, Łódź, Pabianice itp. (Ostrowski 1949: 47–48).

Dowodziło to sukcesu nie tylko Rembielińskiego, ale i słuszności politycznych zabiegów ministra Mostowskiego, działającego wraz ze Staszicem, oraz ministra Lubeckiego.

Rembieliński przypisał Łodzi specjalną rolę — miejsca, w którym rozwijać się miała produkcja lnianych i bawełnianych tkanin. Ta decyzja otworzyła drogę do realizacji jego drugiego planu — stworzenia na terenie województwa mazowieckiego dominującego ośrodka przemysłowego. Od tego czasu miały rozwijać się dwie formy produkcji: rękodzielnicza oraz fabryczna. Warto tu zacytować słowa Rembielińskiego skierowane w sierpniu 1824 roku do rządu: „...zamiast dzielenia sił działających, od administracji Królestwa Polskiego zawisłych, takowe kolejne skoncentrować do zaprowadzenia w całej zupełności zamierzonych rezultatów, na co Łódź z przyczyny dogodnego ze wszech miar położenia swego i miejscowych zalet przed innymi zasługiwać zdaje się”. Po trzynastu latach w 1837 roku pisał dalej:

Gdy urządzenie fabryk sukna do tego doprowadziłem był stopnia, że wełnianych wyrobów prócz ubrania wojsku i dostarczania znacznej ilości na inną konsumpcję krajową przeszło 60 tysięcy postawów rocznie na handel chiński wysyłanych było, a głównie miasto fabryczne Zgierz, nowo urządzone i wybudowane, 760 dusz poprzednio liczące, już do 12 tysięcy czynnej ludności dochodziło, wówczas przedsięwziłem był wprowadzić fabrykację bawełnianych i lnianych wyrobów. W tym celu obrałem był miasto Łódź, któremu znakomitą nadałem rozległość: tak dalece, że główna w nim ulica, cztery wiorsty wynosząca, równie jak wiele innych nowo założonych obecnie rozmaitego rodzaju fabrykantami osadzoną została (Ostrowski 1949: 50–51).

Ostrowski bardzo słusznie podkreśla, że to zupełnie nowe podejście do założeń planowania przestrzennej lokalizacji przemysłu. Wprawdzie nie były to działania nowatorskie w skali Europy, gdyż na zachodzie kierunek scalania rozproszonego przemysłu rozwijał się już od jakiegoś czasu, nie można jednak zarzucić polskiemu rządowi bezrefleksyjnego popierania przestarzałych technologii w latach dwudziestych dziewiętnastego wieku. Należy działania te rozumieć jako pierwszy krok wprowadzający włókienniczy przemysł. Nie nadszedł jeszcze czas zmechanizowania procesu produkcyjnego. Teraz najważniejsze było zasilenie kraju w fachowców, którzy mogliby przystąpić do pracy jako majstrowie i robotnicy przyszłych fabryk. O tym, jak istotne było zrealizowanie planu sprowadzenia osadników, świadczy zdarzenie z roku 1821, gdy ówczesny burmistrz Łodzi, Czarkowski, starając się zachęcić młodzież łódzką do nauki w warszawskich fabrykach rządowych, poniósł całkowitą klęskę. Dinter ów przypadek ocenił w następujący sposób: „Zbyt zastarzała była bierność w tym miasteczku, aby naraz mogła się przemienić w aktywność, jakiej wymagały nowe perspektywy rozwojowe” (Dinter 1965: 89).

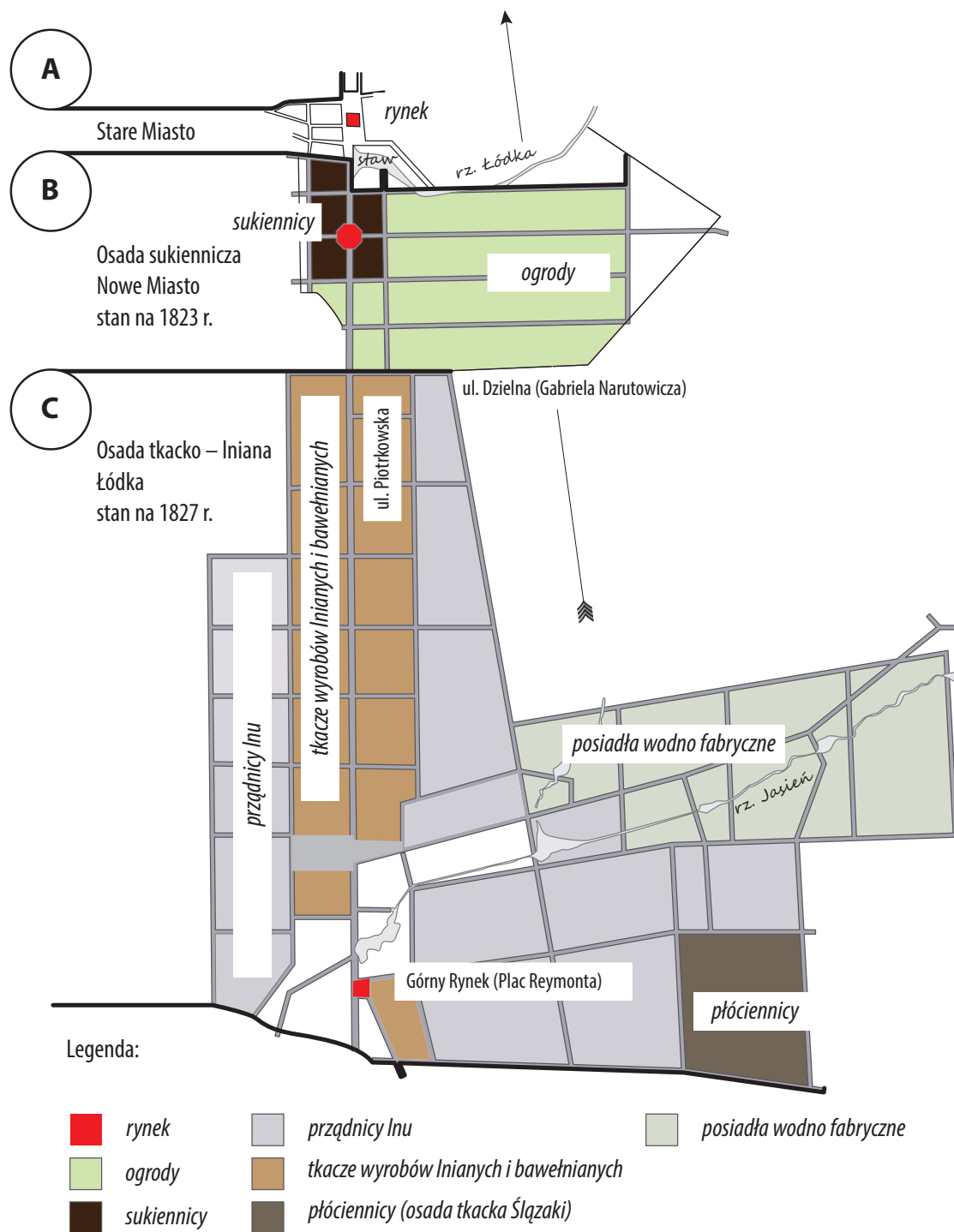
Aby rozszerzyć rozwijający się przemysł w Łodzi o większe przedsięwzięcia, Rembieliński wysłał do Prus, Saksonii i Czech Tykla, „komisarza fabryk”, by sprowadził chętnych do założenia zakładów fabrycznych. Jako anegdotę Ostrowski przytacza sposób przyjęcia przez władze miasta w 1828 roku jednego z przybyłych — Tytusa Kopischa. Píše, że dla niego i jego rodziny opróżniono pierwsze piętro łódzkiego ratusza na okres jednego roku, uznając, że mieszkanie tkackie byłoby zbyt skromne.

O powodzeniu przedsięwzięcia rozwoju przemysłu bawełnianego najpełniej świadczą liczby: Kiniewicz podaje, że w latach 1826–1829 produkcja wzrosła z dziewięciuset tysięcy do dwudziestu dwóch milionów metrów. Zaznacza jednak, że wprowadzenie pierwszych maszyn parowych nastąpiło dopiero około 1830 roku, pod koniec urzędowania Rajmunda Rembielińskiego na stanowisku prezesa Komisji Województwa Mazowieckiego (Kiniewicz 1997: 72).

Plan miasta to ilustracja dynamiki jego rozwoju. Od 29 lipca 1423 roku, daty nadania praw miejskich na mocy aktu erekcyjnego miasta Łodzi wydanego przez króla Władysława Jagiełłę w Przedborzu, do czasów Królestwa Polskiego Łódź była niewielkim miasteczkiem rolniczym. W opracowaniu Dintera *Dzieje wielkiej kariery* można przeczytać, że szczyt liczbowego zasiedlenia (siedmiuset mieszkańców) Łodzi z okresu przedprzemysłowego datuje się na początek XVII wieku. Strukturę miasta zawsze wyznaczał trakt łęczycko-piotrkowski. To na jego terenie utworzono centralny punkt — rynek. O powolnym rozwoju miasteczka świadczy fakt, że układ urbanistyczny do czasów Rajmunda Rembielińskiego praktycznie nie uległ zmianie (Dinter 1965: 27). Na ilustracji plan zabudowy najstarszej części Łodzi — Starego Miasta, oznaczony jest literą A (il. 51).

Rozbudowa miasta następowała zgodnie z założeniami Rembielińskiego: pierwsza część pokrywała się z wyznaczonym terminarzem zaludniania (jest to pokazane na ilustracji w części B). Jako pierwsi do Łodzi przybywali sukiennicy. Teren Nowego Miasta został podzielony na dwie strefy. Pierwsza z ośmiobocznym rynkiem przeznaczona była na działki dla sukienników, druga — na przestrzeń uprawy ogrodów. Plan ten był zgodny z panującym w ówczesnym czasie stylem klasycystycznym w urbanistyce preferującym układy regularne, geometryczne, często symetryczne. Woźniak podaje, że układ działek wokół rynku umożliwiał utrzymanie frontowej linii zabudowy (Woźniak, cyt. za: Barszczeńska-Krupa 1989: 67).

Na drugim planie, tzw. osady Łódka (na rysunku oznaczonym literą C), wykonanym na zlecenie Rembielińskiego, zaledwie po pięciu latach, w roku 1827, teren ten powiększony został o około trzy czwarte powierzchni w stosunku do pierwotnego planu (il. 51A i 51B). Przyszłe miasto rozrastało się w stronę Piotrkowa, w kierunku południowym, wzdłuż traktu piotrkowskiego. Rembieliński rozbudowaną część miasta podzielił według ściśle określonego porządku. Wzdłuż traktu, stosując zasadę symetrii, wyznaczył pasy pogrupowanych warsz-



## II. 51. Plan osady rękodzielniczej Łódka

Źródło: opracowanie własne — na podstawie planów opracowanych przez 1823, oraz Liśniewskiego, z roku 1827 dostępnych w „Ulica Piotrkowska” A. Rynkowska

tatów dla tkaczy wyrobów lnianych i bawełnianych oraz obszar pasów złożonych z działek dla przędników lnu. Południowo-zachodnią część miasta przy rzece Jasień przeznaczył dla przyszłych fabrykantów oraz dla warsztatów tkaczy, prządków i płócienników (tzw. Ślazarów). Pomiędzy zachodnią częścią Nowego Miasta, w części B i C, w dalszym ciągu (jak w przeszłości) rósł las. Trzecia część miasta nie była już tak rygorystycznie utrzymana w stylu klasycznym — złożona składała się z funkcjonalnie odmiennych obszarów, siłą rzeczy musiała nosić różnorodny charakter. Przypisany tej części miasta rynek otwierał miasto od strony południowej, był komunikacyjnym punktem łączącym trakty z Pabianic i Piotrkowa.

Eugeniusz Berezowski podaje, że ze względu na krótki czas, w jakim rozbudowywano miasto, Rembieliński osobiście nanosił ołówkiem plany i notatki na powstających mapach. Pracując, kierował się nie tylko wyliczeniami, ale i praktyczną znajomością terenu. Wydawał wytyczne odnośnie kierunku i szerokości ulic, wielkości i układu działek, lokalizacji i wielkości ekwiwalentu za grunty miejscowego proboszcza. Dobrym przykładem wnikliwości Rembielińskiego była jego obecność w trakcie wytyczania Nowego Rynku. Dopilnował również, by wszelkie zmiany na bieżąco nanoszono na mapy. Mając na względzie, że nie jest w stanie wszystkiego sam doglądać, „napisał długą 16-punktową instrukcję dla geometry Wiebiga w sprawie dokonania regulacji osady sukienniczej” (Berezowski, cyt. za: Barszczewska-Krupa 1989: 103).

Przyglądając się całości mapy (il. 51), można odnieść wrażenie, że ciągłość zabudowań wzdłuż ulicy Piotrkowskiej została zaplanowana od samego początku. Nie jest to zgodne z prawdą. Pierwotnie Rembieliński wyznaczył osadę Łódkę jako odrębną jednostkę administracyjną. Miejsce dla niej wybrał przy rozlewisku rzeki Jasień. Wkrótce stanąć tu miały przędzalnie, tkalnie i bielniki, zebrane w jednym miejscu jako ośrodek przemysłu bawełnianego i lnianego dla województwa mazowieckiego. Zamierzenia te Rembieliński zweryfikował latem 1825 roku po wizycie w Łodzi Aleksandra I. Zgodnie z sugestią cara, przystąpił do połączenia osady Łódka z Nowym Miastem. Obie osady połączyła ulica Dzielna (pierwotna nazwa przetrwała do roku 1924, gdy przemianowano ją na ulicę prezydenta Gabriela Narutowicza) (Dinter 1965: 95). Osada Łódka została powiększona również na północny-wschód aż do wsi Widzew. W tym czasie w wyniku źle wymierzonej powierzchni lasu pracę stracił Wiebig. Nowym geodetą, który dokończył opracowanie Łódki, został Jan Liśniewski.

Rembieliński wpływał na wygląd budynków, o czym świadczą jego wskazówki i wymagania. W 1816 roku w artykule *O miastach* opublikowanym na łamach *Pamiętnika Warszawskiego* pisał:

Nie należy cierpieć dachów słomianych i kominów lepionych, a chociażby budowla jaka niebezpieczeństwem nie zagrażała, gdyby jednak szpetnością swoją, zwłaszcza w rynkach i ulicach główniejszych razila, należy właścicieli



do przyzwoitego uporządkowania przynajmniej frontu onej lub do zupełnego przebudowania skłonić (Barszczewska-Krupa 1989).

Na potrzeby spójnego wyglądu budynków architekt Józef Maliszewski opracował obowiązujący projekt domu przeznaczonego dla osad prądków (Woźniak, cyt. za: Barszczewska-Krupa 1989). Był to parterowy dom na planie wydłużonego prostokąta podzielony na dwie części: mieszkalną i przeznaczoną na warsztat. Dom był kryty masywnym dachem.

Specjalne wytyczne Rembieliński przygotował dla budynków powstających na terenie Nowego Rynku. Domy miały być murowane, dwukondygnacyjne, kryte dachówką.

W roku 1827 z inicjatywy Rembielińskiego na rynku wybudowano miejski ratusz w stylu klasycystycznym. Piętrowy murowany budynek, zwieńczony attyką, został wzniesiony na planie zbliżonym do kwadratu. Elewacja ratusza, zgodnie z założeniami stylu klasycznego, oparta jest na zasadach symetrii. Wejście do budynku włączone jest w rytm wnęk okiennych, na boniowanym parterze zakończonych łukami, na piętrze — linią prostą. Wyodrębnione jest również wnęką biegnącą przez dwie kondygnacje, opartą na dwóch kolumnach w stylu jońskim, wizualnie zakończoną półkolistym oknem umieszczonym w attyce. Budynek kończy boniowana wieża, dobudowana w roku 1832, na której z czterech stron umieszczony jest zegar (dar Fryderyka Schoessera, fabrykanta z Ozorkowa). Andrzej Urbaniak, autor *Śladami starej Łodzi*, podaje, że nie znamy autora projektu ratusza, jednak wysuwa dwie hipotezy. Pierwsza hipoteza — za Wiesławem Pusiem i Markiem Koterem — wskazuje architekta Piotra Aignera, druga — Krzysztofa Stefańskiego — architekta Bonifacego Witkowskiego (Urbaniak, Zakrzewski 1992: 22). Do wybudowanego ratusza władze miejskie ostatecznie przeniosły się ze starej, drewnianej siedziby mieszczącej się na Starym Rynku dopiero w roku 1830. Obok ratusza wybudowano kościół ewangelicki. Zgodnie z założeniem budowlę miały być utrzymane w jednakowym stylu architektonicznym (Dinter 1965: 134).

Założenia przestrzenne zagospodarowania terenu rolniczego miasteczka Rembieliński opracował na podstawie wspomnianego już projektu zatwierdzonego przez Józefa Zajączka 18 września 1820 roku.

Plan zakładał, że tereny osad fabrycznych wytypowane przez Komisję Rządową Spraw Wewnętrznych i Policji (KRSWiP) po sporządzeniu podziału i wyznaczeniu funkcji gruntów należy „oddać rękodzielnikom [...] za czynsz wieczysty płacony po sześciu latach wolnych. Postanowienie zalecało także przerabiać młyny na folkusze, zakładać cegielnie i wydawać bezpłatnie drzewo na budowę domów” (Woźniak, cyt. za: Barszczewska-Krupa 1989: 62–63). Miasto było przygotowane do przyjęcia osadników — rzemieślników, robotników i fabrykantów (Il. 50).

Listę osiągnięć Rajmunda Rembielińskiego podaje za Michałem Chodźką, autorem notki biograficznej *Żywot Rajmónnda Rembielińskiego* z roku 1862:

Ktokolwiek by się zajął szczegółowo bezstronną historią wzrosłych fabryk i przemysłu w Królestwie Kongresowem Polskim, a mianowicie w województwie mazowieckiem od 1820 do 1830 roku, ten musi przyznać, że to jedyne dzieło osobistych zdolności, zabiegów i pracy Radcy Stanu Rajmóna Rembielińskiego, ówczesnego prezesa mazowieckiego. [...] Znaczna liczba sąsiednich cudzoziemców zachęcona i powołana przez R.R. sprowadziła się z zagranicy z warsztatami fabrycznymi i kapitałami, i ochoczej i użytecznej pracy dla kraju się poświęciła. Wzniosły się rozmaite i znakomite zakłady fabryczne i przemysłowe, mianowicie wełniane, lniane i bawełniane, które do dziś dnia wzrastają. Pierwsze między nimi w owych dziesięciu latach w województwie mazowieckiem trzymały miejsce wyroby sukienne, które, prócz zaopatrywania potrzeb krajowych, a mianowicie wojska, znaczne wysyłki czyniły do Rosji, szczególnie na handel do Chin, tak że w roku 1829 z fabryk tylko województwa mazowieckiego wyszło w tym kierunku za granicę 139,000 postawów sukna. W ten to sposób przez powiększenie produkcji, powiększyła się konsumpcja krajowa, zwiększyły się znacznie dochody skarbowe, podniosła się cena ziemi i produktów ziemnych, słowem: wzrastało bogactwo krajowe. Trudno i niemożliwą jest rzeczą bez dokumentów urzędowych wyliczać z pamięci wzrosłe osady fabryczne; dosyć dla przykładu jest przytoczyć jedno z głównych miast, Łódź. W tem lichem przedtem mieście, które dla wielu miejscowych dogodności za najstosowniejsze do zakładów fabrycznych przez Rajmóna Rembielińskiego uznanem i obranem zostało, stało się szczególnej jego troskliwości przedmiotem, jakby dziecko ulubione; następne główne zakłady od 1820 do 1830 ustalone zostały.

- a. Osada sukienna z 200 placów zabudowanych dla pomniejszych sukienników.
- b. Fabryka tkacka lniana z zakładami bielnikowym, maglowym, farbiarskim i drukarskim, wyrobów bawełnianych pana Tytusa Kopisch.
- c. Zakład wodno-fabryczny tkanin jedwabnych p. Tylmes, później p. Dietrich.
- d. Przędzelnia bawełniana, Krystyna Friderika Wendisch.
- e. Drukarnia tkanin bawełnianych Ludwika Gajera, ze znakomitym gmachem fabrycznym, trzypiętrowym, z 180 warsztatami samotkackimi, za pomocą pary o sile 60 koni.
- f. Zakład wodno-fabryczny do przędzenia lnu, Augusta Rundrieler, później Gustawa Zachert.
- g. Zakład fabryczno-farbiarski do czerwieni tureckiej, Jana Tangoten Lange, później Ludwika Gajer.
- h. Zabudowano przez tegoż blisko 500 placów dla prządków tkaczy lnianych i bawełnianych.

W ten sposób miasto Łódź, które przed rokiem 1820 zaledwie miało lichych chat 106, ludności głów 704, dochodu rocznego miejskiego przynosiło złp. 717, a skarbowego 1515 (wedle sprawozdania urzędowego z dnia 0 listopada 1839 złożonego z okazji uznanej potrzeby nowego rozszerzenia granic tego miasta), liczyło w roku 1839 wielkich zakładów fabrycznych 6, domów murowanych przeszło 100, a drewnianych 686, razem 786, ludności miało 14776, dochód roczny miejski 53398, a skarbowy 117413 gr. 18; dziś miasto Łódź, którego wielkość i znaczenie naturalnym popędem i wzrostem podwoiło się, do rzędu miast gubernialnych jest wyniesione. To, co tu się mówi o mieście Łodzi, dałoby się powiedzieć mniej więcej o wielu innych osadach fabrycznych, a mianowicie o Zgierzu pod względem znakomitych fabryk sukiennych. Jeżeli za wielkie dokonane dzieła i czyny dla pomyślności narodowej sprawiedliwie stawiają

mężom stanu i bohaterom pomniki, nic by nie było słusznieszego, gdyby na głównym placu miasta Łodzi takowy wzniesiony został założycielowi fabryk i twórcy przemysłu krajowego (Chodźko 1862: 30–31).

W czasie, w którym Rajmund Rembéliński tworzył strukturę przemysłowego rozwoju województwa mazowieckiego, do głosu dochodziło nowe pokolenie — pokolenie romantyków. Generacja hołdująca ideom walki o wolność i niepodległość za wszelką cenę nie godziła się na kompromis zawarty przez rówieśników Rembélińskiego z Cesarstwem Rosyjskim.

Lata 1822–1823 Rembéliński wypełniał intensywną pracę nad planem rozbudowy miasta Łodzi.

Pokolenie Rembélińskiego szukało na ogół swego miejsca w realistycznym świecie działań proorganicznikowskich, przedsięwziętych zresztą na różną skalę. Rembéliński wybrał skalę największą — położenia podwalin pod nowoczesny przemysł — w ramach, jakie stwarzała względna autonomia Królestwa Polskiego (Barszczewska-Krupa 1989: 15).

Podążając za Kieniewiczem, dowiadujemy się, że w Królestwie Polskim w latach dwudziestych dziewiętnastego wieku burżuazja i większość szlachty folwarcznej była zainteresowana odzyskaniem niepodległości, jednak nie angażowała się w nielegalne działania narodowo-wyzwoleńcze, chcąc zachować przywileje gwarantowane im przez konstytucję. Drogę walki z zaborcami wybrało nowe, młode pokolenie zrzeszające się w różnych tajnych związkach studenckich oraz szkołach wojskowych. Zachęczone wydarzeniami na kontynencie europejskim (odzyskaniem niepodległości przez Grecję w 1829 r., lipcową rewolucją w Paryżu w 1830 r., zerwaniem przez Belgię związków z Holandią w 1830 r.) łatwo ulegały namowom do wystąpienia przeciw władzom carskim. „Ruch nielegalny ogniskował się w Polsce, jak w wielu innych krajach Europy, głównie w dwóch środowiskach: uczącej się młodzieży i w korpusie oficerskim” (Kieniewicz 1997: 79–80).

W roku 1828 w warszawskiej Szkole Podchorążych Piechoty wokół podporucznika Piotra Wysockiego zawiązał się tajny związek dążący do wystąpienia zbrojnego. Spiskowcy, myśląc, że do zorganizowania zrywu narodowowyzwoleńczego wystarczy rzucenie hasła, które pochwyciłby lud i kierownictwo dawnych generałów napoleońskich (Gierowski 1982: 182), nie byli należycie przygotowani. Decyzja cara Mikołaja I o interwencji zbrojnej przeciwko rewolucji belgijskiej i zaangażowaniu w nią wojska polskiego oraz obawa o aresztowania zdekonspirowanych spiskowców przyspieszyła wybuch powstania.

Wieczorem 29 listopada 1830 roku powstańcy dokonali nieudanej próby zamachu na ks. Konstantego. Ponieśli jeszcze jedną klęskę — nie udało im się przekonać generałów napoleońskich do objęcia dowództwa nad oddziałami powstańczymi.

Powstanie rozpoczęło się udanym atakiem na Arsenał w Warszawie. Stolicę opanował uzbrojony lud oraz część oddziałów polskich opowiadających się za zrywem. Nieprzygoto-

wany do dalszych działań ruch spiskowców nie był w stanie powołać władzy powstańczej i kierownictwo zostało przejęte przez arystokrację. Utworzono Radę Administracyjną, która po ustąpieniu ks. Konstantego z pomocą powołanej Straży Bezpieczeństwa przystąpiła do rozbicia i obezwładnienia ludu warszawskiego. Kontrrewolucyjne działania, wbrew założeniom powstańców, zostały wstrzymane przez Mochnackiego, który, poparty przez inteligencję oraz lud miejski, 1 grudnia zorganizował Klub Patriotyczny. „Klubiści domagali się zerwania rokowań z Konstantym, rozszerzenia działań wojennych na całe Królestwo i powołania nowego rządu” (Gierowski 1982: 183). Ich postulaty pozornie spełniono. 3 grudnia Rada Administracyjna została przekształcona w Rząd Tymczasowy, powołano pod broń byłych wojskowych oraz postanowiono rozszerzyć zakres powstania o prowincje. Wojska księcia Konstantego zostały wycofane z Warszawy. Spójność działań Rządu Tymczasowego została zakłócona przez Józefa Chłopickiego, generała wojsk napoleońskich, który ogłosił się dyktatorem. Co prawda, był przeciwnikiem caratu, ale nie wierzył w powodzenie powstania. Wbrew oczekiwaniom powstańców dążył do ugody z carem, wysyłając Lubeckiego na rokowania z Mikołajem I. Starania Lubeckiego się nie powiodły, car „żądał złożenia broni i zdania się na jego łaskę i niełaskę, widząc w wydarzeniach Nocy Listopadowej wygodny pretekst do zniesienia autonomii Królestwa” (Gierowski 1982: 183–84). Po nieudanych działaniach dyplomatycznych Chłopicki podał się do dymisji. W tym czasie działacze Klubu Patriotycznego — Maurycy Mochnacki, Tadeusz Krępowiecki, ks. Aleksander Pułaski i inni, zorganizowali „wielką demonstrację na ulicach Warszawy ku czci straconych z wyroku Mikołaja I dekabrystów. Pod wrażeniem tej demonstracji sejm 25 stycznia 1831 r. podjął uchwałę o detronizacji Mikołaja I. Wojna z carem stała się nieuchronna” (Gierowski 1982: 184).

Rajmund Rembeliński nie angażował się w powstanie listopadowe. Swoim zwyczajem zajął się organizowaniem zaplecza dla zrywu. Wkrótce po jego wybuchu, 4 grudnia 1830 roku, napisał odezwę do obywateli, którą nakazał odczytać we wszystkich kościołach na terenie podległego mu departamentu. Odezwa ta brzmiała:

Nadzwyczajne okoliczności, w jakich droga Polakom Ojczyzna znajduje się, wymagają i potrzebują wzbudzenia wszystkich uczuć pocziwych i szlachetnych, ażeby można przy pomocy Boskiej osiągnąć na koniec główny cel życzeń narodowych istnienia prawdziwej Polski [...]. Obywatele! Niechaj wam oszczędność i spartańska wstrzeźliwość przewodniczy w wydatkach domowych i osobistych, ażebyście o tyle możniejszymi stali się w wspieraniu potrzeb Ojczyzny. Wyrzekłszy się wszelkich niesnasek i sporów, wszelkich osobistych względów lub widoków [...], podawajcie sobie nawzajem przyjazne, braterskie dłonie, zachęcajcie się do dobrego i pomagajcie wszyscy wszystkim usiłowniom. Pomnijcie na tę odwieczną u cywilizowanych narodów znaną prawdę: *Concordia res parvae crescunt* (Dinter 1965: 147).

Nie miał łatwego zadania. Osadnicy nie rozumieli zrywu Polaków, uważali, że carska Rosja jest nie do pokonania. Zapewne patrzyli na zryw Polaków przez pryzmat swoich interesów. Powstanie dla nich oznaczało destabilizację gospodarczego ładu kraju.

Dinter dokonał próby oceny postawy mieszkańców Łodzi wobec powstania listopadowego. Nie była korzystna. Pod przewodnictwem ewangelickiego pastora Fryderyka Metznera elita osadników łódzkich potępiła powstanie. Pastor wkrótce wygłosił przemówienie, w którym powiedział:

Przeklęta niech będzie ręka, która podnosi się przeciw cesarzowi! Koloniści niemieccy postanowili uchylać się od podatków na cele wojenne, prowadzić wśród rękodzielników łódzkich propagandę na rzecz Rosji i wyczekująco obserwować nadchodzące wypadki (Rynkowska, cyt. za: Chodźko 1862: 146).

Rembieliński doskonale znał łódzkich osadników, wiedział, jak z nimi postępować, wiedział również, że — wbrew ich przekonaniom — może narzucić im funkcje, które zmuszą ich do działania na rzecz powstania. Sądził, że jeśli nawet nie będą solidnie wywiązywać się z narzuconych im obowiązków, to dzięki nim wstrzymają się przed destrukcyjnymi procedurami i nie będą działać na szkodę powstania. Korzystając z narzucenia przez rząd obowiązku powołania Straży Bezpieczeństwa, Rembieliński ogłosił, iż podległe mu województwo „wystawia 10 batalionów piechoty po 1000 ludzi i pułk jazdy mazurów urządzony, a który do ośmiu szwadronów doprowadzać wolno, jeżeli możliwość i ochota będzie dostateczna. Kto jak wielu żołnierza konnego do pułku mazurów dostarczy — drukiem ogłoszone będzie” (Dinter 1965: 148). Zadaniem Łodzi było utworzenie dwóch oddziałów Straży Bezpieczeństwa po sto pięćdziesiąt ludzi, jednego dla Nowego Miasta, drugiego dla osady Łódka. Dowódcą oddziału nowomiejskiego został Karol Saenger, natomiast oddziału osady Łódka — Tytus Kopisch (Hoefig, cyt. za: Dinter 1965: 148).

Na czas powstania listopadowego produkcję przemysłu łódzkiego przestawiono na potrzeby wojska, wyrabiane sukno przeznaczone było na mundury, pozostałe warsztaty i fabryki zajęte były przygotowaniem uzbrojenia. Jak zaznacza Dinter, do czasu, do którego ważyły się losy powstania, „a Rembieliński był prezesem Komisji Województwa Mazowieckiego, niemieccy przemysłowcy w Łodzi nie mogli wyraźnie akcentować swej biernej postawy. Nawet pastor Metzner wykonywać musiał skrupulatnie wszystkie polecenia. Gdy przyszło zarządzenie w styczniu 1831 r., musiał i on oddać dzwony z kościoła ewangelickiego na broń dla oddziałów powstańczych” (Hoefing, cyt. za: Dinter 1965: 149).

Negocjacje Lubeckiego z carem zakończyły się niepowodzeniem. To była pierwsza poważna próba lojalności osadników zamieszkających w Łodzi. Wzrastało ich zaniepokojenie, graniczące z histerycznym rozdrażnieniem na skutek odezwy ogłaszającej wojnę, wydanej przez gen. porucznika Kickiego, dowodzącego wojskami na obszarze położonym na lewo od Wisły. Zapewne nie uspokoił ich przemarsz przez miasto batalionów piechoty liniowej,



oddziałów artylerii i konnicy generała Dwernickiego, kierujących się spod Sieradza ku Wiśle pod Mniszew. Wojna stawała się coraz bardziej realna. W końcu lutego 1831 r. nadeszło do Łodzi pismo informujące o detronizacji cara przez sejm, podpisane przez komisarza Zawadzkiego:

Wydział Wojskowy w Łęczycy, 26 lutego 1831 roku. Nr 1986. Załączając kopię uchwały Izby Sejmowych, mocą której Naród Polski na Sejm zebrany oświadczył, iż jest niepodległym ludem i że koronę polską temu ma prawo oddać, kogo jej godnym uzna, wzywa wójtów gmin i poleca burmistrzom miast, ażeby ogłosili, iż przysięga na wierność Ojczyźnie i Narodu przez obywateli, wojsko, urzędników miasta i gmin, zgoła przez wszystkich mieszkańców kraju polskiego wykonaną będzie. W tym celu otwartą jest w miejscu posiedzeń Komitetu Obywatelskiego stosowna księga.

Żeby jednak w jednymże czasie liczne zgromadzenie, a stąd natłok do zapisu, nie naraziło obywateli i mieszkańców na długie oczekiwanie, Komitet Obywatelski wyznaczył terminy, w których gminy do Łęczycy przybywać mają, terminy te niżej są wypisane. W tych terminach obywatele wszelkiego stanu, mieszkańcy wsi i miast w miejscu posiedzeń Komitetu stawić się zechcą (Hoefing, cyt. za: Dinter 1965: 150).

Delegacja władz miasta na czele z burmistrzem Karolem Tangermanem udała się do Łęczycy, by złożyć przysięgę. Był to ostatni akt lojalności „górnej warstwy” łódzkich osadników (Dinter 1965: 150).

Wydarzenie to zbiegło się z dymisją Rajmunda Rembielińskiego, który ustąpił z urzędu 15 lutego 1831 roku. Wkrótce udał się do Drezna, gdzie przebywał do czasu klęski powstania. Na krótko powrócił do Królestwa, pełniąc funkcję prezesa Komisji Województwa Mazowieckiego do sierpnia 1832 roku (Dobroński, cyt. za: Barszczewska-Krupa 1989: 27).

W czasie nieobecności Rembielińskiego w Łodzi osadnicy niemieccy nie przestrzegali nakładanych na nich obowiązków, przestali płacić podatki, już bez przeszkód opowiedzieli się po stronie cara Mikołaja I. W lutym 1831 r., w czasie, gdy armia rosyjska, kierując się w stronę Warszawy, przekroczyła granice Królestwa Polskiego, niemieccy osadnicy postanowili zbrojnie poprzeć armię carską. W odpowiedzi na ich działania Polacy zwrócili się o pomoc do dowódców jazdy powstańczej z okolic Łodzi. W obawie przed rozlewem krwi Kopisch wstrzymał niemiecką ludność, perswadując, że nie należy „dawać ognia za wcześniej, bo armia carska jest jeszcze zbyt daleko od Łodzi” (Rynkowska 1970: 24). Ich postawa dotarła do władz powiatowych w Łęczycy, doszło nawet do aresztowania Wilhelma i Tytusa Kopischów oraz Krystiana Rundziehera. Mimo szczegółowego dochodzenia nie znaleziono obciążających dowodów i musiano ich wkrótce zwolnić. Konsekwencje poniósł jedynie burmistrz Tangermann, który został zwolniony z pełnionej funkcji (Rynkowska, cyt. za: Dinter 1965: 151). Podejrzenia władz okazały się słuszne. Osadnicy, których dotyczyło postępowanie, nie tylko sympatyzowali z Rosjanami, ale prowadzili działalność szpiegowską.

Spośród podanych przez Dintera przykładów lojalnych wobec władz carskich przemysłowców warto przytoczyć jeszcze Ludwika Geyera. Kilka lat po powstaniu listopadowym Geyer starał się u władz carskich o odsprzedanie majątku państwowego, Rudy. Chcąc zaprezentować swoją wiernopoddaną postawę wobec Rosji, w podaniu napisał:

Nie utraciłem względów do łaski Najjaśniejszego i Najmiłociwszego Pana, bom w niczym nie należał do zaburzeń, które zakrwawiło Jego Ojcowskie serce, ale owszem, na czele moim jako pierwszego obywatela osady zachowany był porządek i wierność do prawego Rządu, którymi śmiało chlubić się mogę, i z tych powodów mam nieomylną nadzieję, że Wasza Cesarsko-Królewska Mość dla dobra przemysłu i skarbu rzeczony folwark z wolnej ręki odsprzedać mi rozkaże (Komar, cyt. za: Dinter 1965: 232).

Uogólnienie, że wszyscy osadnicy byli negatywnie nastawieni do polskiego zrywu wolnościowego, byłoby krzywdzące dla znakomitej części z nich. Jak podkreślał Dinter: „wielu kolonistów ulegało ogólnym nastrojom rewolucyjnym” (Dinter 1965: 146). Ignacy Okołowicz, właściciel Konstantynowa, utworzył Legię Niemiecką, do której w połowie grudnia 1830 roku zaczęli dołączać pierwsi ochotnicy. Niedługo trwał zapal niemieckich osadników, już w drugiej połowie miesiąca zaczęli wycofywać się z podjętych wcześniej zobowiązań. Jan Ziółek, autor artykułu *Niemcy w powstaniu listopadowym*, podjął próbę odpowiedzi na pytanie, co skłoniło fabrykantów do zmiany poprzednio zajmowanego stanowiska. Zaznaczając, że z powodu braku materiałów źródłowych, nie można przyjąć jednoznacznego stanowiska, wysunął hipotezę, że kierowała nimi chęć obrony własnych interesów. Chwiejność postaw wynikała z obawy przed radykalnymi postawami zarówno jednej, jak i drugiej strony. Odejście z szeregów legionów spowodowało zapewne spodziewane represje ze strony rządu carskiego (Ziółek 2004: 108). Pamiętać należy, że przemysłowcy pochodzenia niemieckiego od początku nie wierzyli w powodzenie działań narodowowyzwoleńczych. Ich postawa w czasie powstania listopadowego została przez władze carskie nagrodzona. „Na początek rząd rosyjski zakazał Bankowi Polskiemu i Skarbowi Królestwa stosowania egzekucji zaleganych długów tych osadników” (Rynkowska, cyt. za: Dinter 1965: 152).

Powstanie listopadowe zakończyło się przegraną. Następne lata były bardzo ciężkie dla Polaków. Konsekwencją porażki było m.in. zniesienie przez cara liberalnej konstytucji z roku 1815 i zastąpienie jej Statutem Organicznym. Sejm i armia polska zostały zlikwidowane. Zamknięto Uniwersytet Warszawski oraz Towarzystwo Przyjaciół Nauk. Skazańcom politycznym i emigrantom skonfiskowano majątki. W odpowiedzi na odradzający się w roku 1833 wśród ludności polskiej ruch niepodległościowy władze carskie wprowadziły stan wojenny, podporządkowując w tym czasie cywilną administrację wojskowym naczelnikom wojennym. Rozpoczął się proces likwidacji odrębności Królestwa (Kieniewicz 1997: 118–19)

Zmiany nastąpiły również w nadzorowaniu przemysłu włókienniczego. Dzień po powstaniu listopadowym zniesiono obowiązującą ulgową taryfę celną na eksport sukna na tereny carstwa. Omijając barierę celną, tkacze sukna, głównie ze Zgierza i Aleksandrowa, przenieśli swoje warsztaty do okręgu białostockiego. W Łodzi i jej okolicach sukiennicy przestawili się na surowiec bawełniany. W połowie lat czterdziestych dziewiętnastego wieku w wyniku regularnego zmniejszania rynków zbytu nastąpiła destabilizacja wynikająca z nadprodukcji (Kieniewicz 1997: 126). Kryzys ten Rajmunda Rembielińskiego już nie dotyczył, zmarł kilka lat przed nim.

Od drugiej połowy sierpnia 1832 roku Rajmund Rembieliński nie podjął już żadnej funkcji publicznej. Z funkcji prezesa Komisji Województwa Mazowieckiego został dekretem carskim zwolniony z dopiskiem wskazującym, „że nadal do niej przyjętym być nie może”. Wystawiono mu wilczy bilet (Berezowski, cyt. za: Barszczewska-Krupa 1989: 104).

Ostatnie niecałe dziewięć lat życia poświęcił na uregulowanie spraw związanych ze swoimi dobrami osobistymi, majątkiem rozproszonym na obszarze trzystu pięćdziesięciu kilometrów (od Krośniewic przez Jedwabne do Makowlan w Białostockiem). Zmarł 12 lutego 1841 r. o godzinie dziewiątej wieczorem, po trzytygodniowej chorobie (Dobroński, cyt. za: Barszczewska-Krupa 1989: 29).

W roku 1862 Michał Chodźko, autor książki *Żywot Rajmónnda Rembielińskiego*, napisał:

Słodkie to, ale bez ojczyzny płonne marzenia; bo szczęście publicznego człowieka, Polaka, może być tylko szczęściem wszystkich osiągnięte, a nie długi już zawód publiczny Rajmunda Rembielińskiego miał się zakończyć jak wszystkich zacnych rowienników jego, najcięższą boleścią przed zgonem; nie uznania go wśród swoich, i z winy swoich (Chodźko 1862: 34).

# Materiały do analizy tekstu retrospekcji

Przedstawione w tej części Aneksu materiały służyły do analizy wątków zdarzeń towarzyszących powstaniu — jednej rzeźby, postaci Rajmunda Rembielińskiego.

Wątki: Jak pracuję? Jak współpracuję?, Gdzie pracuję?, zostały wyodrębnione na podstawie kategorii zagadnień twórczych, takich jak: »Ekspert«, »Odniesienie« oraz »Emocje«, na które z kolei składają się następujące subkategorie:

1. Ekspert:
  - a. Wiedza:
    - Oparta o zewnętrzną wiedzę,
    - Oparta o informację,
  - b. Umiejętności:
    - Inspirację
    - Oparte o własne doświadczenie,
    - Oparte o zewnętrzną wiedzę,
    - Oparte o zewnętrzne doświadczenie,
2. Odniesienie:
  - a. Autoreferat,
  - b. Autorefleksja,
  - c. Życie prywatne,
3. Emocje:
  - a. Podniecenie emocjonalne,
  - b. Kryzys.

## Jak pracuję?

Jak pracuję?	Kategoria
<p>Czy potrafię żyć bez pracy nad rzeźbą?</p> <p>Nie, nie potrafię.</p> <p>Mój czas dzieli się na świadome i nieświadome odczuwanie sensu swoich działań. Rzeźbić, pracować nad rzeźbą to określać i rozwiązywać problem — świadomie odczuwać. Nie rzeźbić to spełniać wymagane życiem obowiązki. Dzień 5 lipca 2014 roku, sobota, to czas, od którego znowu mogłam powiedzieć — odczuwam.</p> <p>A przynajmniej mam na to szansę.</p> <p>Dlaczego bez przerwy nie rzeźbię?</p> <p>Ponieważ nie umiem sprzedawać swoich rzeźb. Nie umiem podać ceny. Nie wiem, ile to kosztuje. Gdy pada pytanie: „ile?”, to po mojej stronie zamiast odpowiedzi zwykle zapada cisza. Cisza, za którą wiele płacę — kosztowna cisza. Jednak w tę szczególną sobotę, 5 lipca 2014 roku, nie odpowiedziałam ciszą. Nie mogłam. Za bardzo zależało mi na odczuwaniu. Moje życie znów mogło być pełne.</p> <p>A przynajmniej miałam na to szansę.</p>	<p>Ekspert / Umiejętności / Oparte o własne doświadczenie</p>
<p>Pierwsze prace</p> <p>Prace nad pomnikiem zawsze rozpoczynają się od zbierania informacji o osobie lub zdarzeniu, które ten pomnik ma upamiętniać. To dość istotny i ważny moment. Cały swój wysiłek kieruję w stronę poszukiwania inspiracji. Wiem, że im więcej energii poświęcę na analizowanie zdarzeń wokół interesującego mnie tematu, tym mniej czasu zajmie mi projektowanie. Nie chodzi tu tylko o prace szkicowo-rysunkowe, ale również o zebranie wszelkich materiałów, które umożliwiają poznanie sylwetki portretowanej postaci.</p> <p>Najczęściej jest tak, że przygotowuję tzw. teczkę materiałów i szkiców, na którą składają się rysunki pomnika, plany jego usytuowania oraz kosztorys wykonawczy. Po negocjacjach oraz zatwierdzeniu wstępnego projektu przystępuję do wykonania przestrzennego projektu rzeźby pomnika, najczęściej w skali jeden do dziesięciu. Zakończenie wspomnianych prac wiąże się z kolejnym spotkaniem ze zleceniodawcą. Nie wiem, jak wygląda sytuacja, gdy projekt zostaje odrzucony, i jak wyglądają dalsze prace korygujące. Nigdy mi się to jeszcze nie przydarzyło. Wreszcie przychodzi czas, w którym należy przygotować konstrukcję rzeźby.</p>	<p>Ekspert / Umiejętności / Inspiracje</p>
<p>Dalszy proces prac wokół pomnika przebiega w następujący sposób:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• wykonanie konstrukcji,</li> <li>• rzeźbienie w glinie,</li> <li>• przygotowanie formy odlewniczej,</li> <li>• odlew z brązu,</li> <li>• cyzelerka (czyszczenie z niedoskonałości odlewniczych),</li> <li>• patynowanie,</li> <li>• montaż.</li> </ul>	<p>Odniesienie / Autoreferat</p>



Jak pracuję?	Kategoria
<p>Potrzebowałam materiałów źródłowych, na podstawie których nie tylko mogłabym uzupełnić swoją wiedzę, ale, co jest najważniejsze, wyobrazić sobie postać Rajmunda Rembielińskiego.</p> <p>Musiałam koniecznie znaleźć odpowiedzi na pytania: jak wyglądał, był wysoki czy niski, zamaszysty/energiczny/dynamiczny/spokojny? A było tych pytań dużo więcej. Przed przystąpieniem do rzeźbienia muszę poznać swojego bohatera. Rajmund Rembieliński nie był na tyle sławny, by ktoś dużo o nim pisał. Nie miałam punktu odniesienia, o jego wizerunek musiałam zadbać sama. Nie posłuchałabym nikogo, kto by powiedział: „przecież tego nikt nie wie”, „wyrzeźb go, jak chcesz, jak ci będzie wygodnie”. Nie posłuchałabym również kogoś, kto radziłby — „zapytaj innych”.</p>	<p>Ekspert / Umiejętności / Inspiracje</p>
<p>Zbieranie informacji</p> <p>Przed wszystkim udało mi się znaleźć w Internecie audycję radiową wyemitowaną w Polskim Radiu, Rozgłośni Łódzkiej, 4 czerwca 1978 roku z cyklu <i>Ludzie, epoki, obyczaje</i>, poświęconą Rajmundowi Rembielińskiemu (Juśkiewicz, Turowski 1978). Rozmówca, dr Jan Kaczmarek, gość audycji radiowej Alicji Juśkiewicz oraz Krzysztofa Turowskiego, swoją wypowiedź rozpoczął stwierdzeniem:</p>	<p>Ekspert / Umiejętności / Inspiracje</p>
<p>I była to niestety prawda, pozycji książkowych na jego temat jest niewiele. <i>Żywot Rajmunda Rembielińskiego</i> Michała Chodźki z 1862 r., <i>Świetna karta z dziejów planowania w Polsce</i> Wacława Ostrowskiego z 1949 r., <i>Dzieje wielkiej kariery. Łódź 1332–1860</i> Henryka Dintera z 1965 r., <i>Ulica Piotrkowska</i> Anny Rynkowskiej z 1970 r., Rajmund Rembieliński. Jego czasy i jego współcześni pod redakcją Aliny Barszczewskiej-Krupy z 1989 r. oraz artykuł Barbary Konarskiej-Pabiniak <i>Rajmund Rembieliński — wybitna postać epoki Księstwa Warszawskiego i Królestwa Polskiego. Zasłużony dla ziemi płockiej i gostynińskiej</i> w „Notatkach Płockich” z 2013 r.</p>	<p>Ekspert / Umiejętności / Inspiracje</p>
<p>O ile wymienione wyżej pozycje książkowe wydawały się nawet wystarczające, to ikonografia, jaką dysponowałam, okazała się nader skromna. Do dyspozycji miałam jedynie kopię stalorytu portretu Rajmunda Rembielińskiego. Jak podaje Barbara Konarska-Pabiniak w artykule: <i>Rajmund Rembieliński — wybitna postać epoki Księstwa Warszawskiego i Królestwa Polskiego. Zasłużony dla ziemi płockiej i gostynińskiej</i>, za opisem wg <i>Katalogu portretów osobistości polskich i obcych w Polsce działających</i> (t. IV, Warszawa 1994, s. 205, poz. 4557), portret wykonał Antoni Oleszczyński w 1862 roku w Paryżu. Oczekiwano ode mnie, że będę wzorować się na tej rycinie! A przecież powstała dwadzieścia jeden lat po śmierci Rajmunda Rembielińskiego!</p>	<p>Ekspert / Umiejętności / Inspiracje</p>
<p>Rycina składa się z dwóch części. Pierwsza to prostokątna rama z owalnym wycięciem. W środku znajduje się popiersie Rajmunda Rembielińskiego. Elementami ozdobnymi ramy są cztery polskie orły rozłożone symetrycznie w układzie lustrzanego odbicia. Na dole, pośrodku, na tle militariów i laurowych gałązek umieszczono herb rodu Lubicz. Całość obrysowana jest linią z ornamentowym geometrycznym wykończeniem narożników. Na drugą część ryciny składa się informacyjny napis: „PREZES Kommissyi Łomżyńskiej 1807. PREFEKT Płocki 1808. INTENDENT Jeneralny Woysk Polskich 1809. PREZES Kommissyi Wojewodztwa Mazowieckiego 1815. MARSZAŁEK Seymu Polskiego 1820. Ur. 1775 † 1841” oraz faksymilia autografu.</p>	<p>Odniesienie / Autoreferat</p>

Jak pracuję?	Kategoria
<p>Na rycinie Rembieliński ubrany jest, zgodnie z modą lat dwudziestych dziewiętnastego wieku, we frak ze spadzistymi ramionami. Spod rozpiętego fraku widać koszulę z wysokim kołnierzem oraz kamizelkę przepasaną szarfą. Na szyi halsztuk (szeroki krawat zawiązywany pod brodą). Po prawej stronie surduta widoczny jest medal, częściowo przykryty kołnierzem. Niestety, nie jest wyraźnie wyeksponowany, dlatego trudno orzec jaki.</p>	<p>Odniesienie / Autoreferat</p>
<p>Odłożyłam portret na bok, nie zrobiłam nawet najmniejszego szkicu. Było na to zdecydowanie za wcześnie. Wiedziałam jeszcze zbyt mało. Sięgnęłam po książki, których lektura pozwoliła mi podjąć decyzję, jaki okres z jego życia wziąć pod uwagę, rzeźbiąc postać.</p>	<p>Odniesienie / Autorefleksja</p>
<p>Podjęłam pierwszą decyzję twórczą. Na listę elementów preikonograficznych wpisałam: „mężczyzna w średnim wieku”. Przeglądając się wizerunkowi z ryciny, zauważyłam, że był szczupły. Założyłam, że musiał być wysokim, przystojnym człowiekiem. Mogłam więc warunek ikonograficzny uzupełnić o kolejne wartości składowe: „przystojny, wysoki, szczupły mężczyzna w średnim wieku”.</p> <p>Mapa/plan Łodzi z 1823 roku podsunęła mi jeszcze jedno skojarzenie. Aby wykreślić mapę oraz nanieść wymiary w terenie, potrzebne jest narzędzie. Postanowiłam — mój Rembieliński będzie trzymał w ręku cyrkiel, duży mierniczy cyrkiel. Jak podaje Konarska-Pabiniak, Rembieliński był masonem, mogłam założyć zatem, że wizerunek cyrkla będzie nośnikiem dwóch wartości symbolicznych (Konarska-Pabiniak, b.d.: 5). Miałam więc drugi element preikonograficzny — cyrkiel. Na początku myślałam o dodaniu węgielnicy w ułożeniu typowym dla znaku wolnomularstwa, zrezygnowałam jednak z tego pomysłu. W źródłach nie znalazłam żadnej wzmianki o tym, że działalność masoniska Rembielińskiego miała wpływ na jego postępowanie zawodowe, poza tym do masonerii przynależał stosunkowo krótko. Trzecim elementem preikonograficznym, który brałam pod uwagę, był strój. W kulturze mieszczańskiej lat dwudziestych dziewiętnastego wieku zaczął pojawiać się kanon ubioru mężczyzny czynnego zawodowo — frak oraz pantalony do kostek. Dla wygody frak noszono rozpięty. Rajmund Rembieliński pracował m.in. w terenie, dlatego uznałam, że ubranie go w swobodny strój będzie właściwym rozwiązaniem.</p> <p>Jednym z istotniejszych motywów ikonograficznych jest sposób ujęcia przedstawianej postaci. Ułożenie ciała i utrwalony gest to bardzo silne nośniki komunikacyjne, które powinny być zgodne z założeniami kompozycyjnymi rzeźby. Występująca tutaj zależność jest bardzo istotna — układ ciała umożliwia interpretację treści wypowiedzi wizualnej, ale i determinuje jej formalną kompozycję.</p> <p>Wiedziałam o tym. Przede mną było trudne zadanie.</p>	<p>Ekspert / Umiejętności / Inspiracje</p>
<p>Dla autora tych słów nie miała znaczenia magia miejsca przyciągającego ludzi z odległych miejsc, pragnących rozpocząć na nowo życie. Dla mnie ma! Doceniam determinację i zaangażowanie oraz nadzieję na lepsze życie pierwszych mieszkańców nowego miasta oraz osady Łódka. Od opublikowania wspomnianego artykułu minęło sto pięćdziesiąt lat, zrozumiałe jest więc, że inaczej widzę duszę miasta spersonifikowaną jako nić bawełny. Dla mnie jest legendą, kluczem do poznania historii mojego miasta. Produkcja nici i tkanin bawełnianych przeszła do historii, stając się „spuścizną wieków upłynionych”. Wydawałoby się więc oczywiste, że powinnam użyć na przykład wrzeczona jako symbolu dołączonego do pomnika. Odrzuciłam jednak ten pomysł. Nie chciałam, aby postać Rajmunda Rembielińskiego kojarzyła się z atrybutem nawiązującym do minionego czasu świetności Łodzi jako miasta przemysłowego. Wołałam znaleźć odniesienie do wartości uniwersalnych, niezależnych od czasu, w którym pomnik będzie odbierany.</p>	<p>Odniesienie / Autorefleksja</p>

Jak pracuję?	Kategoria
<p>Oczywiście, istnieje rozwiązanie każdego problemu projektowego. Pomnik powstanie, tylko ja jeszcze nie wiem, jak będzie wyglądał. To tak, jakby istniało jakieś magiczne pudełko z pomysłami, a ja jeszcze nie mam do niego klucza. Wystarczy tylko go znaleźć. Otworzyć i już. Tylko jak to zrobić? Najlepsza metoda, jaką znam, to prowokacja skojarzeń. Tworzenie sytuacji, które kierują do powstania nowej rzeczywistości. Kolejne zadanie — obserwacja i czekanie. Bardzo dokładna obserwacja i bardzo cierpliwe czekanie. W końcu się otworzy! Tylko nie wolno tego przegapić.</p>	<p>Ekspert / Umiejętności / Inspiracje</p>
<p>Odrzucone pomysły</p> <p>Ten pierwszy szkic był zbyt długim i zawiłym opowiadaniem. Zawarty w nim scenariusz preikonograficzny i ikonograficzny oparłam na dwóch równorzędnych wątkach.</p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Pierwszy wątek przedstawia mężczyznę, który, przechodząc, zatrzymał się przy kamiennym bloku. Patrzy przed siebie.</li> <li>2. Drugi wątek przedstawia mężczyznę utrzymującego równowagę dzięki dwóm punktom oparcia. Są nimi oparta o blok kamienny prawa noga oraz umieszczony przed nim cyrkiel, na którym trzyma dłoń.</li> </ol>	<p>Ekspert / Umiejętności / Oparte o własne doświadczenie</p>
<p>Jednakowo rozłożona silnia ważności wątków tematycznych wprowadzała szum informacyjny. Zatraciłam hierarchię ważności, zabrakło rozróżnienia głównego wątku od tła. Widz miałby prawo pogubić się w odbiorze rzeźby. Analiza ikonologiczna wypadła następująco: zatrzymałam mężczyznę w połowie drogi, kazałam mu się rozejrzeć, być może jeszcze raz przeanalizować swoje decyzje. Zmuszając go do odnalezienia punktu oparcia, nadałam mu cechy osoby wahającej się, niepewnej swych decyzji. Postawiony kamień — symbol granicy między światem, z którego on i osadnicy przyszli, a światem, który wspólnie budują.</p> <p>To też nie był dobry szkic, należało go odrzucić.</p>	<p>Ekspert / Umiejętności / Oparte o własne doświadczenie</p>
<p>Zdążyłam zauważyć, że bryła budynku to sześcian o mocno ściętym rogu, który będzie głównym wejściem do domu handlowego. Podobał mi się ten pomysł, w ten sposób powstał plac — otwarty teren w kierunku miasta. Pomyślałam, że to dobre miejsce dla pomnika.</p>	<p>Odniesienie / Autorefleksja</p>
<p>16 lipca 2014 r.</p> <p>Pusty karton zawieszony na sztaludze. Z prawej strony wydruk portretu Rajmunda Rembielińskiego. Cisza w pracowni. W myślach powtarzałam jednak pytania: jaki ma być pomnik Rajmunda Rembielińskiego? W jakiej pozycji należy go ująć? W jaki sposób ma trzymać cyrkiel? W którą stronę powinien mieć skierowany wzrok? Gdzie umieścić tablicę z napisem informującym, komu poświęcony jest pomnik?</p>	<p>Odniesienie / Autorefleksja</p>
<p>Szukając inspiracji, rozłożyłam przed sobą plany Łodzi. Na desce kreślarskiej zawiesiłam współczesny plan, a obok dwa historyczne — pierwszy Wiebiga, wykreślony w roku 1823, oraz drugi Liśniewskiego, z roku 1827. Zwróciłam uwagę na wspólne punkty: Stary Rynek, plac Wolności (Nowy Rynek), plac Reymonta (Górny Rynek), na linie wytyczone układem ulic. Nałożyłam je na siebie. Oznaczyłam punkt położenia pomnika Rajmunda Rembielińskiego (róg al. Politechniki i ul. Rembielińskiego), następnie połączyłam go linią z punktem placu Wolności (il. 5). W ten sposób otrzymałam kierunek ustawienia postaci. Bohater mojej rzeźby miał mieć wzrok skierowany</p>	<p>Ekspert / Umiejętności / Inspiracje</p>

Jak pracuję?	Kategoria
<p>w stronę Śródmieścia, przez ulicę Piotrkowską, przecinającą ją ulicę Nowomiejską, aż do placu Wolności. Postawiłam go tak, by patrzył na zachodzące zmiany w wytyczonych przez siebie działkach tkaczy.</p>	
<p>Stałam przed sztalugą. Wiedziałam, że ten dzień jest dobry, a mimo to czułam irytację. To ważny znak, od niej zwykle zaczyna się u mnie proces tworzenia. Zawsze tak jest. Irytacja, którą muszę opanować, dopilnować, by nie przerodziła się w złość, by wzmogła we mnie stan koncentracji. Nie wiem, co by się stało, gdyby w tym czasie ktoś wszedł, zadzwonił, czegoś ode mnie chciał. A może kiedyś tak było, tylko tego nie usłyszałam, nie zobaczyłam. Odcinam się od rzeczywistości. Mąż doskonale wie, kiedy nie powinien wchodzić do mojej części pracowni. Drzwi są zamknięte nawet przed nim.</p> <p>To wspaniałe uczucie, gdy stawiane kreski stają się mocniejsze, pewniejsze. Synteza myśli przychodzi sama, bez udziału mojej woli. Ważne, by tych kresek nie było zbyt dużo, nie wolno postawić ani jednej więcej, niż jest to konieczne. Nie lubię studyjnego rysunku. Uważam, że do rzeźbiarskiego projektu nic nie wnosi. Po co udawać, skoro można wyrzeźbić.</p>	<p>Emocje / Podniecenie emocjonalne</p>
<p>Rysunek zamknięty jest z sześciu stron, z czterech stron określają go granice kartonu, z dwóch — przestrzeń w głąb. Kartka z racji swej struktury nie posiada trzeciego wymiaru. Moim sposobem na notację gestu na płaszczyźnie jest całkowite podporządkowanie się jej strukturze. Nie trzymam ołówka w „powietrzu”, moja dłoń ściśle przylega do powierzchni, na której powstaje rysunek. Z czterech ściśle złączonych palców tworzę powierzchnię, rysując, przesuwam ją po kartonie. Ołówek trzymam pomiędzy kciukiem i palcem wskazującym. Rysik układam między palcem wskazującym a środkowym (il. 6).</p> <p>W trakcie pracy musi być spełniony jeszcze jeden ważny warunek. Rysuje się nie tylko dłonią. Rysuje się całym ciałem. Ważna jest postawa artysty. Kreślić należy przy sztaludze, stać prosto, bokiem do rysunku. Ręka, którą się szkicuje, musi być wyprostowana. Ciało należy zamienić w cyrkiel, którego rysującym ramieniem kolejno są: ręka, ramiona i biodra. Opisana technika pozwala mi zachować rzeźbiarskie podejście do rysunku, dzięki niej pozostawiam na kartonie ślad ruchu dłoni, ślad ruchu mojego ciała. W trakcie pracy nic nie udaję — kreślę, zostawiam ślad mojego gestu. Nie twierdzę, że inne techniki rysowania są złe. Przedstawiłam jedynie mój sposób tworzenia.</p>	<p>Ekspert / Umiejętności / Oparte o własne doświadczenie</p>
<p>Ilustracja 6 zawiera fragmenty dwóch prac. Jeden to fragment szkicu, drugi zaś to kadr pomnika. Oba przedstawiają portret Rajmunda Rembielińskiego. Moim zdaniem widoczne jest tu wyraźne podobieństwo charakteru narysowanych i wyrzeźbionych linii oraz płaszczyzn. Uważam, że osiągnęłam to dzięki opisanej technice rysunku — technice, której jednak nie opracowałam sama, ale której nauczył mnie jej mój Ojciec, Zbigniew Władyka.</p> <p>Stałam przed sztalugą. Narysowałam szkic pomnika Rajmunda Rembielińskiego (il. 7).</p> <p>Zaakceptowałam ten szkic.</p>	<p>Odniesienie / Autorefleksja</p>
<p>Zaakceptowane pomysły</p> <p>Byłam zadowolona ze szkicu, który wykonałam. Nie czułam się jednak zwolniona z przeprowadzenia analizy treści. Na początku wykonałam analizę pseudoformalną, zebrałam elementy preikonograficzne.</p>	<p>Emocje / Podniecenie emocjonalne</p>

Jak pracuję?	Kategoria
<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Wysoki, szczupły, przystojny mężczyzna w sile wieku.</li> <li>2. Ubrany, zgodnie z modą panującą w drugiej dekadzie dziewiętnastego wieku, we frak, kamizelkę, koszulę z wysokim kołnierzem, pantalon. Pod szyją zawiązany krawat. Ubiór nie jest elegancki czy wizytowy, to strój codzienny. W dłoniach kapelusz.</li> <li>3. W wyprostowanych rękach trzyma duży cyrkiel.</li> <li>4. Stoi w lekkim rozkroku, wyprostowany, głowę ma uniesioną lekko do góry. Wzrok skierowany na plan miasta, który znajduje się tuż przed nim.</li> <li>5. Pomnik nie posiada cokółu. Rzeźba posadowiona jest na kamiennej posadzce.</li> <li>6. Kompozycja symetryczna, statyczna, nawiązująca do kształtu trójkąta.</li> <li>7. W szkicu nie uwzględniłam tablicy informacyjnej. Nie znając treści, jaka ma się na niej znaleźć, nie mogłam ustalić jej proporcji oraz wielkości. Założyłam tylko, że będzie wkomponowana w kamienną posadzkę pomiędzy ramionami cyrkla.</li> </ol>	Odniesienie / Autoreferat
<p>Tym razem dopilnowałam, by elementy preikonograficzne tworzyły spójny przekaz treści. Kluczem do wyjaśnienia głównego motywu pomnika jest cyrkiel umieszczony pomiędzy postacią a planem miasta.</p> <p>Analiza ikonograficzna potwierdziła moje założenia. Wszystkie trzy elementy pomnika dopełniały się wzajemnie: mężczyzna, cyrkiel, plan miasta. Usunięcie któregośkolwiek z nich spowodowałoby zamazanie czytelności przekazu wizualnego. Cyrkiel, symbolizujący narzędzie konstruktorów, kreatorów, planistów, ma wskazywać rolę, jaką pełnił w tworzeniu miasta Rajmund Rembieliński. Skojarzenie z łożami masonskimi jest również jak najbardziej słuszne. Bohater pomnika był masonem. Sposób trzymania cyrkla przez Rembielińskiego ma wskazać sposób, w jaki wykorzystywał go w pracy. Nie pracował fizycznie. Nie mogłam przedstawić go w terenie, chciałam natomiast pokazać go w roli osoby nadzorującej i kreującej powstawanie ośrodka przemysłowego. Miałam prawo postawić go przed planem miasta, które stworzył. Miałam również prawo postawić go <i>vis-à-vis</i> miasta. Oprzeć jego dłonie na narzędziu, które zgodnie z założeniem ruchu masonskiego symbolizuje sprawczą ideę myśli.</p> <p>Tak jak pisałam wcześniej, miejsce ustawienia pomnika posłużyło mi jako źródło inspiracji. Założyłam, że Rembieliński będzie zwrócony w kierunku północnym. Nie chodziło mi tylko o wyrysowany przed pomnikiem na kamiennej posadzce plan miasta. Chciałam, aby mój Rembieliński patrzył w stronę miasta, którego był twórcą.</p>	Ekspert / Umiejętności / Inspiracje
<p>Szkic bardzo ogólnie pokazywał formę pomnika, ale czułam, że było za wcześnie, aby rozważać to zagadnienie. Przyjęłam, że postać ujmę w geometryzujące kształty, natomiast takie szczegóły, jak twarz i dłonie, wyrzeźbię realistycznie.</p>	Odniesienie / Autorefleksja
<p>W dniu, w którym rysowałam szkic do pomnika Rembielińskiego, nie miałam w pełni opracowanej struktury ikonologicznej. Dopiero rozpoczynałam pracę, miałam przygotowany jedynie zarys jej struktury. Była to bardzo delikatna tkanka, wrażliwa na wszelkie zmiany, tolerancyjna, przyjmująca i odrzucająca myśli, skojarzenia, pomysły.</p>	Odniesienie / Autorefleksja



Jak pracuję?	Kategoria
<p style="text-align: center;">* * *</p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. W grupie »historia stylu« analizy ikonologicznej, za pomocą użytych rzeźbiarskich środków formalnych, umieściłam następujące zagadnienia:               <ol style="list-style-type: none"> <li>a. wkomponowanie postaci rzeźby w strukturę terenu wokół pomnika oraz w urbanistyczną strukturę miasta,</li> <li>b. kompozycyjne i formalne ujęcie postaci,</li> <li>c. stylistyka kontrastu oparta o formy rzeźbiarskie.</li> </ol> </li> <li>2. W grupie »historia typów« analizy ikonologicznej zamierzałam wydobyć trzy główne wątki tematyczne:               <ol style="list-style-type: none"> <li>a. narzucenie znaczeniowej współzależności pomiędzy pomnikiem i urbanistycznym układem miasta,</li> <li>b. wydobywanie cech osobowych przedstawianej postaci,</li> <li>c. skierowanie uwagi na cechy charakterystyczne dla zawodowej działalności przedstawianej postaci.</li> </ol> </li> </ol> <p>Pierwsza podjęta przeze mnie decyzja dotycząca formy pomnika odnosiła się do wkomponowania rzeźby w przestrzeń wokół Sukcesji. Tak naprawdę nie była to decyzja, lecz konieczność dostosowania się do zastanej rzeczywistości. W tym miejscu nie można było postawić monumentu, należało zaprojektować formę kameralną. Musiałam pogodzić się z faktem, że rzeźba nie będzie widoczna z większej odległości. Moim zadaniem było znalezienie przestrzennego powiązania pomnika z terenem. Innymi słowy, narzucenie znaczeniowej współzależności pomiędzy pomnikiem i urbanistycznym układem miasta.</p>	<p>Ekspert / Umiejętności / Inspiracje</p>
<p>Dwa pierwsze punkty z grup »historia stylów« oraz »typy stylów« zostały zespolone we wspólną strategię idei połączenia pomnika z miastem, którego twórcą był Rajmund RembIELIŃSKI. Oczywiście zdaję sobie sprawę z tego, że moje założenia będą czytelne tylko dla tych, którzy znają układ typograficzny miasta i przeprowadzą analizę ikonologiczną.</p>	<p>Ekspert / Umiejętności / Oparte o własne doświadczenie</p>
<p>By pomniki mogły upamiętniać, pouczać, przestrzegać, dostarczać wzorów postępowania, winny mieć przypisaną strukturę narracyjno-semantyczną. Nośnikiem tej struktury jest formalny układ rzeźby. W artykule <i>Rzeźby w łódzkiej przestrzeni miejskiej</i> określiłam swój stosunek do problematyki:</p> <p>Wychodzę z założenia, że narracja semantyczna — idea — nie może istnieć bez struktury formalno-kompozycyjnej, że zgodność tych dwóch elementów jest podstawą tworzenia czytelnego dla odbiorcy kodu wizualnego. Godzę się natomiast z opinią, wedle której struktura formalna „jest matrycą dla znaków i ich semantyk, wyznaczając m.in. kolejność, następnie porządkuje, hierarchizuje, wprowadza kontrast lub niejednoznaczność. [...] W przedstawieniu wizualnym to układ kompozycyjny wyznacza granice dla semantyki, delimituje katalog możliwych do zaktualizowania znaków oraz określa sposób użycia znaków” (Fąka, Władyka-Łuczak 2014: 35). Zakładam, że to właśnie relacje semantyczno-formalne determinują układ wypowiedzi przekazu wizualnego, znajdującego miejsce w przestrzeni publicznej. Punktem wyjścia jest wspomniana matryca relacji między ideą a jej ujęciem formalnym, odmienna dla monumentu i dla rzeźby kameralnej lub plenerowej (Władyka-Łuczak 2015: 206).</p>	<p>Ekspert / Umiejętności / Oparte o własne doświadczenie</p>

Jak pracuję?	Kategoria
<p><b>Autorska weryfikacja projektu</b></p> <p>Rozłożyłam przed sobą wszystkie zebrane materiały: kopię portretu Rembielińskiego wykonanego przez A. Oleszczyńskiego, wyrysowany plan miasta Łodzi z roku 1823 i 1827 wraz ze współczesnym, fotografie, które wykonałam przed Sukcesją, projekt placu, który będzie się znajdować między budynkiem i al. Politechniki oraz wizualizację budynku. Na sztaludze powiesiłam rysunek projektu. Obok postawiłam manekina, którego ubrałam w kostium wypożyczony z Łódzkiego Centrum Filmowego.</p>	<p>Ekspert / Umiejętności / Inspiracje</p>
<p>Rozpoczęłam od weryfikacji ustawienia pomnika na placu względem obrysu budynku, planowanego miejsca, w którym ma się znaleźć wizerunek planu miasta Łodzi z 1823 roku. Odetchnęłam z ulgą. Nic nie musiałam zmieniać, gdyż plany architektów nie kolidowały z moimi.</p>	<p>Odniesienie / Autorefleksja</p>
<p>Wybór miejsca dla tablicy informacyjno-pamiątkowej był oczywisty. Przyjęłam, że zostanie wtopiona w kamienną posadzkę pomiędzy ramionami cyrkla. Utrzymanie jednakowej techniki wykonania tablicy pozwoli na wizualne scalenie pomnika z planem miasta wyrysowanym na placu między Sukcesją a al. Politechniki. Postać Rajmunda Rembielińskiego zostanie ustawiona wprost na posadzce, nie na cokole.</p>	<p>Ekspert / Umiejętności / Inspiracje</p>
<p>Wszystko było gotowe, mogłam przystąpić do tworzenia modelu — rzeźbiarskiego projektu w skali jeden do dziesięciu.</p>	<p>Odniesienie / Autorefleksja</p>
<p><b>Projekt — rzeźba w skali</b></p> <p>Wykonanie projektu w skali rozpoczyna nowy etap poszukiwań. Treść pomnika została już ustalona. Wiedziałam, jak będzie posadowiony na placu. Od tej chwili szukałam odpowiedzi na pytania: jak wyglądał Rajmund Rembieliński? Jak się poruszał? Jaką miał sylwetkę?</p> <p>Wiedziałam, że musi być wysoki, postawny, przystojny. Na świecie są tysiące wysokich, postawnych, przystojnych mężczyzn, ale Rembieliński był tylko jeden. Musiałam wybrać go spośród tysięcy.</p> <p>Zaczęłam się rozglądać. Znajomych prosiłam o to, by stanęli przede mną, przyjmując pozę kontrapostu. O co chodziło? Czego szukałam?</p>	<p>Ekspert / Umiejętności / Inspiracje</p>
<p>Pragnęłam wykorzystać wizualne napięcie, które zarysowuje układ ciała w pozie kontrapostu. Równoważące się dwa przeciwstawne kierunki, wyrysowane z jednej strony układem nóg, a z drugiej — wygięciem tułowia, w sposób naturalny narzucają dynamiczną kompozycję. Znoszące działanie obydwu głównych kierunków utrzymuje harmonię układu. To poza ludzi pięknych i dumnych.</p>	<p>Ekspert / Umiejętności / Inspiracje</p>
<p>Twórcy przekazu wizualnego dysponują bardzo potężnym narzędziem służącym do konstruowania narracji zdarzeń. Sekwencyjność, bo o tym narzędziu mowa, podporządkowana jest hierarchizacji wyodrębnianych kształtów. Należy w tym miejscu pamiętać, że każde przedstawienie wizualne, będąc spójną całością, zbudowane jest z odrębnych elementów, które z kolei podlegają kolejnym podziałom. Relacje zachodzące pomiędzy wyodrębnionymi elementami tworzą zhierarchizowaną strukturę narracyjną. Elementy pierwszoplanowe postrzegane są w sposób natychmiastowy, to na nie powinien paść od razu wzrok odbiorcy. Tłem dla nich jest drugi, trzeci, kolejny plan złożony z dodatkowych szczegółów, detali dopełniających kompozycję.</p>	<p>Ekspert / Umiejętności / Oparte o własne doświadczenie</p>

Jak pracuję?	Kategoria
<p>Cecha równowagi kompozycji w układzie kontrapostu oraz hierarchiczny porządek to nie jedyny powód, dla którego zdecydowałam się wybrać pozę kontrapostu dla rzeźby przedstawiającej Rajmunda Rembielińskiego. Poza ta jest naturalnym układem ludzkiego ciała.</p> <p>Przed oczami miałam człowieka poruszającego się z gracją, dbającego o harmonię gestów. Człowieka, który, stojąc przed swoim dziełem, miał prawo być zadowolony i dumny. Zdawałam sobie sprawę, że wyidealizowałam obraz Rembielińskiego. Wyobrażałam sobie, że podnosił filiżankę z herbatą do ust z dużo większą gracją, niż ja to robię.</p>	<p>Ekspert / Umiejętności / Inspiracje</p>
<p>Jeden do dziesięciu</p> <p>Skala jeden do dziesięciu to optymalna wielkość modelu — projektu dużej rzeźby. Rzeźbiarz wykonuje go nie tylko dla inwestorów, ale przede wszystkim dla siebie. Tym pierwszym, być może, wystarczyłyby rysunki studyjne. Mnie na pewno nie wystarczą!</p>	<p>Ekspert / Umiejętności / Oparte o własne doświadczenie</p>
<p>Wiedząc, że »forma rzeczywista« to suma »form sylwetowych«, a kompozycja to jedność złożona z „form głównych, pobocznych, szczegółów obu tych form i tła z jego szczegółami” (Witkiewicz 1974: 33), wiedząc, że odrzucenie reguł hierarchii układu wizualnego prowadzi do chaosu, muszę znaleźć odpowiedzi na następujące pytania: jak przygotować konstrukcję pod tak dużą rzeźbę? Jak sensownie narzucić glinę na ponad dwumetrową konstrukcję? Jak każdemu elementowi przypisać właściwy kształt, nadać mu właściwą wielkość i wyznaczyć położenie?</p> <p>Wszystko musi być przemyślane. Nie wyobrażam sobie planowania, rzeźbiąc w dużej masie materiału, przerzucając z miejsca na miejsce kilogramy gliny. Muszę wcześniej przygotować model, który będę traktować jako punkt wyjścia. W innym przypadku cały proces twórczy przypominałby błądzenie po omacku — jakbym zawiązała sobie przepaskę na oczach, skazując się na zawodową ślepotę.</p>	<p>Ekspert / Umiejętności / Inspiracje</p>
<p>Duża rzeźba wymaga pracy w dwóch perspektywach pola widzenia. Pierwsza to tzw. perspektywa odejścia — widzenie całej rzeźby z pewnej odległości, druga wymierzona jest długością ręki. Bez wykonania projektu w skali istnieje duże ryzyko utraty spójności form podrzędnych z głównymi. Im większa rzeźba, tym trudniej kontrolować wizualne połączenie jej fragmentów oglądanych z bliska i z daleka. Bez wcześniejszego rozplanowania to rzeźbienie na ślepo. Mała forma pozwala jednocześnie kontrolować obydwie perspektywy widzenia. Oczywiście nie twierdzę, że rola artysty kończy się na stworzeniu modelu, że od tej pory pomnikiem może zająć się rzemieślnik. Twierdzę jedynie, że znalezienie głównych założeń kompozycyjnych umożliwia zaplanowanie nad całością dzieła.</p>	<p>Ekspert / Umiejętności / Oparte o własne doświadczenie</p>
<p>Pomnik nacechowany jest realizmem i wielością wyobrażeń. Nie stawia mnie to jednak w sytuacji człowieka zwolnionego od obowiązku podporządkowania się prawom łączenia elementów konstrukcyjnych w »jedność«. Szukając rozwiązań, stawiam się w roli twórcy, który zaciera przedmiotowość, widząc jedynie w swej pracy układy kompozycyjne. Twarz, noga i ręce stają się bryłami, płaszczyznami dążącymi do »Czystej Formy«. Zadanie to realizuję w trakcie narzucania gliny na konstrukcję oraz przy formowaniu brył, przed dookreśleniem cech realizmu. Podstawową zasadą techniki rzeźbienia w glinie jest utrzymanie równego stopnia uformowania i uszczegółowienia pracy. Realizm to nakładka, która kieruje do właściwej interpretacji treści.</p>	<p>Ekspert / Umiejętności / Oparte o własne doświadczenie</p>

Jak pracuję?	Kategoria
<p>Fotografie umieszczone na ilustracji 11 w czterech ujęciach przedstawiają model pomnika Rajmunda RembIELińskiego wykonany w glinie. Na każdej z nich umieściłam strzałki pokazujące kierunki silni organizujących układ kompozycyjny poszczególnych form sylwetowych. Spośród nieskończenie wielu ujęć pomnika wybrałam, moim zdaniem, najbardziej charakterystyczne. Rysunek oznaczony jako 11A przedstawia postać w ujęciu trzy czwarte. Zaznaczone na nim linie kierunkowe pokazują rozłożenie głównych mas rzeźby.</p>	<p>Odniesienie / Autorefleksja</p>
<p>Założyłam, że Rajmund RembIELiński ustawiony będzie w ujęciu statycznym. Jedyny element ruchu to skręcenie ciała wzdłuż osi pionowej. Strzałki na rysunku 11B i 11C ilustrują rozłożenie »silni linii kierunkowych« decydujących o zdynamiczowaniu kompozycji. Wybrana przeze mnie poza kontrapostu nadaje się znakomicie do wprowadzenia dynamicznego klucza, którego działanie jest zatrzymane przez zewnętrzny obrys profilu rzeźby. Przy zachowaniu głównej zasady, czyli zachowaniu równowagi rozłożenia układu ciała. Zjawisko to objaśnia rysunek oznaczony jako 11D. Wyznaczona linia pionu utrzymuje postać w równowadze, linia łuku prowadzi przez skontrolowane w stosunku do prostej wygięcie tułowia oraz swobodnie ugiętą nogę.</p>	<p>Ekspert / Umiejętności / Inspiracje</p>
<p>Całość skonstruowana jest z prostymi, symetrycznymi względem siebie liniami cyrkla. Symetrycznie ułożone są również ręce, swobodnie spoczywające na cyrklu. W postaci zachowałam zasadę typową dla kontrapostu, pochylenia barków przeciwnego w stosunku do bioder.</p>	<p>Ekspert / Umiejętności / Oparte o własne doświadczenie</p>
<p>W trakcie wykonywania szkicu rzeźbiarskiego „wyjęłam” z dłoni RembIELińskiego kapelusz. Po raz kolejny okazało się, że nie wszystko, co korzystnie wygląda na rysunku, nadaje się do przeniesienia w przestrzenny układ rzeźby.</p>	<p>Emocje / Podniecenie emocjonalne</p>
<p>Model pomnika to szkic, w którym rozplanowałam główne założenia formy. Jest punktem wyjścia, a nie miniaturką nadającą się do powiększania za pomocą pantografu. Na obie, małą i dużą, patrzymy z zupełnie innej perspektywy. Wymagają zastosowania innych skrótów przestrzennych. Dla przykładu, wysokie rzeźby przedstawiające postacie zawsze mają powiększone górne partie ciała — tak, by patrzącym z dołu zdawały się proporcjonalne.</p>	<p>Ekspert / Umiejętności / Oparte o własne doświadczenie</p>
<p>Od pierwszego dnia, w którym dowiedziałam się, że mam wyrzeźbić Rajmunda RembIELińskiego, najważniejsze dla mnie było scharakteryzowanie jego osoby. Pragnąc ten cel osiągnąć, musiałam wyrobić w sobie osobisty stosunek do tej postaci, a co najważniejsze, mieć własne jej wyobrażenie. Jaki mógł być człowiek, który od podstaw zaplanował i stworzył miasto? Z dostępnych materiałów, z dokładnych opisów jego osiągnięć, nie dowiedziałam się niczego interesującego dla mnie (materiały przedstawiłam w aneksie <i>Wyjtki z życia Rajmunda RembIELińskiego</i>). Na to pytanie musiałam odpowiedzieć sobie sama. Rozpoczęłam od przeformułowania pytania. Nowe pytanie brzmiało: jak ja postrzegam Rajmunda RembIELińskiego? Czy jako masywnego, potężnego mężczyznę o ciężkich, kanciastych ruchach, czy szczupłego o lekkiej swobodnej postawie ciała? Wybrałam drugą odpowiedź, tworząc narrację semantyczną o człowieku młodym, twórczym, z pasją wykonującym swoje dzieło — dzieło konstruowania miasta od podstaw. Patrzyłam na RembIELińskiego poprzez jego pracę, poprzez to, co i ile zrobił. Widziałam go jako człowieka w ciągłym ruchu podejmującego decyzje. Takiego właśnie chciałam wyrzeźbić. Widziałam go idącego traktem Piotrkowskim, gdy Łódź była jeszcze małym miasteczkiem skupionym wokół jednego rynku. Wyobrażałam sobie, jak przystaje, rozgląda się, rozmyśla — to właśnie ta chwila była inspiracją do uchwycenia jego postaci.</p>	<p>Ekspert / Umiejętności / Inspiracje</p>

Jak pracuję?	Kategoria
<p>Nie wiem, czy Rembieliński, podobnie jak ja, szukał na ulicy Piotrkowskiej natchnienia. Nie zabiegam o odpowiedź na to pytanie. W pewnym sensie jest to pomnik ulicy Piotrkowskiej, tego, czym jest dla mnie.</p>	
<p>Postać, jaką wykreowałam, to mężczyzna w sile wieku, elegancki, szczupły, energiczny. Uchwyliłam — zatrzymałam go w pozie kontrapostu. W pozie umożliwiającej mi pokazanie zatrzymanego ruchu człowieka, który przystanął tylko na chwilę. Wiemy, że w 1823 roku dopiero zainicjował pracę tworzenia Łodzi.</p>	Odniesienie / Autoreferat
<p><b>Odlew gipsowy modelu w skali jeden do dziesięciu</b></p> <p>Gлина jest bardzo plastycznym materiałem. Ma tylko jedną wadę, jest nietrwała. Podchodząc do pracy, odrzucam modelinę oraz glinę ceramiczną. Przyznaję, że przypisana im właściwość trwałego zasychania jest pożądaną cechą. Ja jednak nie uznaję tego rodzaju materiału. Moim ulubionym materiałem jest glina tradycyjna — rzeźbiarska glina szamotowa. Jest to pewny materiał, układający się wedle mojej woli. Znajdujące się w niej drobinki szamotowe zabezpieczają rzeźbę przed przypadkową deformacją. Zdaję sobie sprawę, że wielu rzeźbiarzy nie podziela mojego poglądu. Być może należą do pokolenia używającego tradycyjnego materiału. Jednak jestem do niej przyzwyczajona, znam jej właściwości, które mi odpowiadają. Wiem, jak mocno uderzyć, nacisnąć, jak ją kształtować; jest mi posłuszna. Nowoczesna masa oferowana w sklepach dla plastyków — tłusta, dobrze zasychająca, samoutwardzająca — obarczona jest, moim zdaniem, wadą. Swą strukturą przypomina gumę. Ma nieakceptowalną przeze mnie cechę — pamięć poprzedniego kształtu. O formie chcę decydować sama.</p> <p>Rzeźba wykonana w glinie szamotowej wymaga utrwalenia. Niestety, nie można zdać się na technikę wypalania gliny, utraciłoby się wtedy zbyt wiele szczegółów, należy wykonać tzw. odlew gipsowy. Mimo że jest to proces niewymagający twórczego zaangażowania i można powierzyć go rzemieślnikom, wielu rzeźbiarzy wykonuje odlew samodzielnie.</p>	Ekspert / Umiejętności / Oparte o własne doświadczenie
<p>Ostatnia czynność przy wykonaniu odlewu jest najbardziej emocjonująca. To odbijanie formy (il. 13B). Trzeba być skupionym i ostrożnym tak, by nie uszkodzić rzeźby. Jeżeli wcześniej wszystko zostało prawidłowo przygotowane, forma gipsowa dobrze podzielona, wystarczająco natłuszczona przed waniem gipsu, to nie powinno być niespodzianek. Forma powinna na skutek lekkich uderzeń dłuta odłączać się od rzeźby.</p>	Emocje / Podniecenie emocjonalne
<p>Do moich zadań należało przygotowanie opisu tablicy oraz przedstawienie planowanych założeń ustawienia pomnika. Projekt składał się z okładki, na której umieściłam fotografie modelu Rajmunda Rembielińskiego. Na pierwszej i drugiej planszy przedstawiłam wizualizację pomnika na tle budynku. Rysunek 15A ukazuje jedną z plansz. Wykreśliłam je na podstawie materiałów, które dostałam z biura architektonicznego Group-Arch z Wrocławia. Na trzeciej planszy zaprezentowałam widok pomnika z góry (il. 15B). Kolejne dwie poświęcone były tablicy informacyjno-pamiątkowej. Pierwsza zawiera projekt tablicy z wymiarami (il. 16A), druga — rzut z góry pomnika wraz z tablicą na płycie granitowej o wymiarach 120 × 200 cm.</p>	Odniesienie / Autoreferat



Jak pracuję?	Kategoria
<p>Żałowałam, że płyta granitowa ma być wycięta z tego samego bloku kamiennego co płyty przeznaczone do wyłożenia placu przed Sukcesją. W rysunkach nie mogłam dokładnie wskazać rodzaju granitu, jak i sposobu dopasowania płyty do placu, ponieważ nie miałam do czego się odnieść — projekt placu nie był jeszcze gotowy. Nie do mnie należały te decyzje. Ja wyznaczyłam zorientowanie pomnika oraz planu łodzi zgodnie z kierunkiem geograficznym — na północ. Nie były to precyzyjne założenia. Później kilkakrotnie modernizowałam projekt tablicy. Ostatecznie tekst został skrócony do formuły: „Rajmund Rembieliński, twórca przemysłowej Łodzi”. Ilustracja 16B przedstawia finalny projekt tablicy z herbem rodu Lubicz pod spodem, tekst zapisano majuskułą. Projektując, żałowałam, że herb znajdzie się pomiędzy ramionami cyrkla.</p>	<p>Ekspert / Umiejętności / Inspiracje</p>
<p>Na szóstej planszy znajduje się projekt cyrkla oraz wizerunek <i>Orderu św. Stanisława</i>, którego Rembieliński był kawalerem. Na ostatniej planszy wskazałam miejsce położenia pomnika na placu oraz projekt fundamentu pod pomnik.</p>	<p>Odniesienie / Autoreferat</p>
<p>Odejście od dzieła jest bardzo ważne. Im więcej przestrzeni wokół niego, tym wygodniej. Praca przy dużej rzeźbie polega na bezustannym podchodzeniu do niej i oddalaniu się. Rzeźbiarz musi być sprawny fizycznie. Przypominają mi się słowa ojca: „Rzeźba wypełnia całą istotę człowieczeństwa. Wymaga połączenia zdolności intelektualnych z wysiłkiem fizycznym”.</p>	<p>Ekspert / Umiejętności / Oparte o własne doświadczenie</p>
<p>Wszystko było gotowe. Mogłam przystąpić do rzeźbienia. Moim pierwszym narzędziem był nóż, którym przycinałam nadmiar pianki. Nie postępowałam w sposób przypadkowy, dbałam o kształt konstrukcji. Na każdym etapie tworzenia, od samego początku należy równomiernie wprowadzać uszczegółowienie. Piankę do konstrukcji przykleja się, aby zmniejszyć ciężar rzeźby. Wymagana jest jednak taka sama dbałość o zachowanie kształtu, jak podczas kolejnych etapów rzeźbiarskiej pracy. Na styropian należy nałożyć metalową siatkę — tak, by glina nie zsuwała się po śliskiej powierzchni. W pracowni do tego celu używamy tzw. siatki Leduchowskiego wykonanej z blachy cięto-ciągnionej. Najczęściej siatka ta jest wykorzystywana w budownictwie, służy jako wzmocnienie tynków cementowo-wapiennych oraz gipsowych. Jej właściwości, grubość, ciężar, elastyczność, pozwalają dostosować ją do dowolnego kształtu.</p>	<p>Odniesienie / Autorefleksja</p>
<p>Ideałem jest stworzenie konstrukcji odtwarzającej budowę człowieka, w której drewniane lub metalowe części są kopią szkieletu ludzkiego, pianka — mięśni, a glina staje się skórą lub tkaniną. Niestety, to ideał bardzo rzadko osiągalny. Budowa takiej konstrukcji zajęłaby bardzo dużo czasu. Tak przygotowanej konstrukcji jeszcze nie widziałam ani w swojej pracowni, ani u żadnego z kolegów rzeźbiarzy. Niedoskonałości konstrukcji przykrywa się gliną.</p>	<p>Ekspert / Umiejętności / Oparte o własne doświadczenie</p>
<p>Ilustracje przedstawiają kolejno: metalowy stelaż w trakcie pracy (il. 17B, 17C) oraz dokumentację konstrukcji wypełnionej pianką o odpowiednio nadanym kształcie (il. 17D).</p> <p>Od 25 stycznia 2015 roku mogłam przystąpić do »narzucania gliny«.</p>	<p>Odniesienie / Autoreferat</p>
<p>Narzędzia, jakimi dysponuję, to wszelkiego rodzaju drewniane ubijaki, rzeźbiarskie noże ścinające czy tzw. uszka. Często są to po prostu odpowiednio przycięte drewniane deseczki lub powyginane pręty stalowe. Mój ulubiony zestaw prezentuje ilustracja 18. Mimo iż nie wyglądają imponująco — zwykłe deseczki, ubijaki i uszka — są zupełnie wystarczające. Na fotografii pominęłam jedno z ważniejszych narzędzi rzeźbiarskich, nie umieściłam dłoni, ale one nie wyróżniają się niczym szczególnym. Wszyscy dysponujemy tym narzędziem, jednakowo doskonałym.</p>	<p>Ekspert / Umiejętności / Oparte o własne doświadczenie</p>

Jak pracuję?	Kategoria
Rzeźbiarze różnie pracują. Jedni nanoszą partiami ubitą już wcześniej glinę, szukając formy, cierpliwie nakładają obok siebie i na siebie niewielkie kuleczki. Inni nakładają jej nieco więcej, określając kształt uderzeniem ubijaków. Ja należę do drugiej grupy. Stosuję technikę, która pozwala mi pozostawić w materii rzeźbiarskiej ślad mojego gestu. Uważam, że za pomocą metody nakładania glinianych kuleczek nie uzyskałabym ekspresji, nie pokazałabym własnych przeżyć i odczuć. Interesuje mnie formalny wynik śladu gestu, który pozostawiam w stanie silnej koncentracji emocjonalnej.	Ekspert / Umiejętności / Inspiracje
Zauważyłam, że bez zaangażowania emocjonalnego, tkwiąc w nijakości odczuć, nie umiem rzeźbić. Tracę ostrość postrzegania i kojarzenia. Jeżeli nie uda mi się wywołać stanu koncentracji, odchodzę od kawaletu.	Emocje / Podniecenie emocjonalne
Dla mnie negatywne afekty są narzędziem prowadzącym do celu, stałym elementem, codziennością. Każda rzeźba jest wyzwaniem wymagającym procesu poszukiwań, ciągłej negacji i akceptacji tego, co się zrobiło. Redukcja błędnych rozwiązań siłą rzeczy powiązana jest z odczuwaniem »afektów negatywnych«. Znanie jest mi doskonałe uczucie podwyższonej irytacji związane z pełną negacją własnej osoby. Zawsze jednak potrafię twórczo wykorzystać ten stan, jeszcze nigdy nie odeszłam wtedy od sztalugi czy kawaletu. Zawsze jest to droga do sukcesu. Odchodzę, gdy przeżywam emocjonalną pustkę i w tej pustce odczuwam klęskę. Twórczość jest emocjonalnie kosztowna, wymaga odwagi, zmierzenia się z własnymi słabościami, a przede wszystkim cierpliwości w oczekiwaniu na upragnione przyjscie odczucia autoakceptacji.	Emocje / Podniecenie emocjonalne
Pracę rozpoczynam od przygotowania gliny. Musi być odpowiednio wilgotna i mieścić się w dłoniach. Tak przygotowane partie materiału nakładam lub narzucam na konstrukcję i ubijam ubijakiem. Technika ta pozwala określać syntetyczny kształt formy. Zwykle przygotowuję gliniane kule nieco wcześniej. Nie lubię, gdy ich zabraknie.	Odniesienie / Autoreferat
Rzeźbiąc, pracuję bardzo szybko, jakbym się lękała, że myśli uciekną. Nie boję się błyskawicznie podejmowanych decyzji, glina to materiał, który można formować w nieskończoność. Jeżeli jestem niezadowolona z podjętych działań, nanoszę poprawki.	Odniesienie / Autorefleksja
Rzeźbę oglądamy z wielu stron. Każdy jej profil łączy się z innym konturem, przechodząc w drugi i kolejny. Ich układ tworzy niekończącą się mozaikę stykających się ze sobą płaszczyzn. Te płaszczyzny można wizualnie grupować lub oddzielać, można je dynamizować lub uspokajać, można wtapiać jedną w drugą lub oddzielać ostrym konturem. Możliwość jest nieskończenie wiele. Trzeba tylko wybrać właściwą. Utrzymane przeze mnie szybkie tempo pracy pozwala kontrolować kompozycyjno-formalny układ bryły. Ta praca wymaga dużego wysiłku fizycznego. Niemożliwe jest panowanie nad »formą rzeczywistości« z poziomu jednej perspektywy widzenia. Rzeźbiarze bez przerwy „chodzą” wokół rzeźby, nad którą właśnie pracują.	Ekspert / Umiejętności / Oparte o własne doświadczenie
Ilustracja 19 przedstawia zaawansowanie pracy po pierwszym dniu spędzonym przy kawaletcie. Gлина została narzucona na konstrukcję. Wypełniony został korpus wraz z dolną partią rzeźby. Dla komfortu pracy od rzeźby odłączyłam ręce. Z przyczyn technicznych było to optymalne rozwiązanie gwarantujące łatwy dostęp do korpusu postaci. Na zabieg ten mogłam pozwolić sobie dzięki wykonanemu wcześniej przestrzennemu projektowi pomnika. Miałam przed sobą wzór, który był gwarantem zachowania kompozycyjnych założeń rzeźby.	Odniesienie / Autorefleksja

Jak pracuję?	Kategoria
<p>Narzucając glinę, przez cały czas miałam na uwadze kształtowanie formy. Pilnowałam głównych kierunków formowanych płaszczyzn. Tego dnia najważniejsze dla mnie było, że znalazłam klucz kompozycyjny. Był to punkt odniesienia, do którego postanowiłam nawiązywać, tworząc kolejne partie rzeźby. Fotografie oznaczone jako 19A, 19B i 19C pokazują wspólny kierunek linii w różnych fragmentach rzeźby, względem którego zamierzałam budować dynamikę formy.</p>	<p>Ekspert / Umiejętności / Inspiracje</p>
<p>O prawdziwym rzeźbieniu mówię wtedy, gdy potrafię na tyle zaufać sobie, swojemu ciału, że uznaję je za najdoskonalsze narzędzie tworzenia. Wszystkie gesty, ruch ciała, zostają zanotowane w glinie. Pojawia się wtedy uczucie rozumienia przestrzeni pomiędzy mną i rzeźbą, odczuwania mocy linii kierunkowych, ich wzmocnień, słabnieć, napięć i rozluźnień. Rzeźba powstaje tylko wtedy, gdy nie zauważam procesu jej tworzenia, kiedy myśl ustępuje instynktowi. Nie twierdzę oczywiście, że w procesie twórczym wiedza i umiejętności są niepotrzebne. Wręcz przeciwnie. Wiedza i umiejętności to niezbędne elementy w pracy każdego artysty, tak ważne, że powinny być narzędziem w arsenale warsztatu, a nie celem, do którego się dąży, którym chce się wykazać. Wirtuozeria to stan, w którym wiedza i umiejętności przechodzą ze strony świadomości w stronę intuicji.</p>	<p>Emocje / Podniecenie emocjonalne</p>
<p>Pierwsze decyzje o formie rzeźby dotyczą głównych założeń kompozycyjnych. Należy je traktować jako wstępne opracowanie, pomocne w dalszych pracach nad poszukiwaniem ostatecznego klucza układu kompozycyjnego. Do właściwych rozwiązań dochodzi się w dalszym toku pracy.</p>	<p>Ekspert / Umiejętności / Oparte o własne doświadczenie</p>
<p><b>Model — poznanie rzeczywistości</b></p> <p>Figuratywna rzeźba jest odzwierciedleniem rzeczywistości. Nie chodzi jednak o to, by ją kopiować. Rzeczywistość inspirowała. Wiedziałam o tym dobrze, zapraszając do pracowni modela, którego ubrałam w strój męczyzny lat dwudziestych dziewiętnastego wieku.</p> <p>O inspiracji decyduje chwila. Nieuchwytny moment magicznego porozumienia pomiędzy artystą i formą. Energia przeżywania tej chwili kierowana jest na dzieło, któremu służy. Być może dlatego tak trudno ją uchwycić. Wiem, że udało mi się wydobyć ruch sylwetki, przenieść naturalność układu ciała. To był przełomowy dzień, a jednak nie pamiętam, jak to się stało. Z mojego punktu widzenia to nieistotne. Za każdym razem przeżywam tę chwilę od nowa. Nie można nauczyć się przeżywania, natomiast można tworzyć sytuacje ją prowokujące. Obserwacja rzeczywistości — tak najkrócej określam swoją metodę wywoływania inspiracji. Chwila olśnienia przychodzi sama. Nie wolno jej zlekceważyć.</p>	<p>Emocje / Podniecenie emocjonalne</p>
<p>Prawidłowe ustawienie modela wymaga wyznaczenia osi obserwacyjnej. Rzeźba i model winny być ustawione na wprost oczu rzeźbiarza, tak by oba profile pokrywały się ze sobą. Dla komfortu pracy rzeźbę oraz pozującą osobę ustawia się na podestach obrotowych, tzw. kawaletach.</p> <p>Porównanie dwóch rzeczywistości, inspirowanej i interpretowanej, to chyba najprostsza definicja pracy rzeźbiarza z modelem. Nie chodzi tu o prosty podział na rzeźbę, jako interpretowaną rzeczywistość, oraz na modela, jako rzeczywistość inspirowaną. Rzeźba, będąc przedmiotem nacechowanym podmiotowością interpretacyjną, pełni jednocześnie rolę inicjatora inspiracji. Zadanie rzeźbiarza polega na ciągłej obserwacji rzeczywistości, na odnajdywaniu i wskazywaniu punktów narracji inspirowo-interpretacyjnych i właściwym ich zestawieniu.</p>	<p>Ekspert / Umiejętności / Oparte o własne doświadczenie</p>

Jak pracuję?	Kategoria
Zaobserwowany przebieg linii na modelu jest rzeczywistością inspirującą, przeniesienie jej w inną przestrzeń staje się aktem interpretatorskim. Pozostawienie jej w kontekście rzeźby stwarza nową inspirującą rzeczywistość.	Ekspert / Umiejętności / Inspiracje
<p>O linii narysowanej na ilustracji 22A powiemy, że dzieli płaszczyznę na dwie części. Sytuacja ulegnie zmianie, gdy dostawimy do niej kolejną kreskę. Tak, jak jest to pokazane na ilustracjach 22B i 22C. Skierowanie dynamiki linii w innym kierunku przyhamowuje siłę jej uderzenia w krawędź płaszczyzny. Energia jej działania koncentruje się w nowych miejscach. Analizując przykład (il. 22B), zauważamy kierunek oddziaływania siły wzrastającej od prawego dolnego rogu w stronę wewnętrznego łuku. Rozłożenie sił w kolejnym przykładzie (il. 22C) przebiega zupełnie inaczej. Linia kierunkowa zarysowuje kształt linii po zewnętrznym obrysie, łagodząc jej sprężystość.</p> <p>W konsekwencji w pierwszym przykładzie odbieramy zewnętrzny zarys łuku, a w drugim — wewnętrzny. W obu przypadkach płaszczyzna traci na znaczeniu, nie jest już tak istotna jak w grafice na ilustracji 22A.</p> <p>Kontekst, bo o nim tu mowa, nakazuje jej działanie. Jakie? Zawsze inne, zawsze zależne od wystąpienia. Zdawałoby się, że linia na czwartym rysunku powinna być widzowi doskonale znana, to już jej kolejne wystąpienie. Osadzona w innym kontekście płaszczyzny zmienia jednak swoją dynamikę. W pierwszym przykładzie jest elementem stabilnie osadzonym na płaszczyźnie. W ostatnim wydostaje się poza obszar płaszczyzny, na której jest narysowana (il. 22D).</p>	Ekspert / Umiejętności / Oparte o własne doświadczenie
Tworzenie linii oraz wynikających z nich płaszczyzn, budowa kontekstu dla istniejących i nowych elementów rzeźby, stało się teraz moim najbliższym zadaniem. Ilustracja 23 przedstawia rzeźbę Rajmunda Rembierińskiego w dniu, w którym rozpoczęłam pracę, mając przed sobą nie tylko rzeźbę, ale i modela.	Odniesienie / Autorefleksja
<p><b>Autorska korekta</b></p> <p>Pracuję szybko, szybko podejmuję decyzje rzeźbiarskie. Potrzebuję jednak co jakiś czas chwili refleksji. Sprawdzenia, czy praca idzie w dobrym kierunku. Są to chwile, w których dokonuję autorskiej korekty. Wizyta modela stała się dobrą okazją do przyjrzenia się dotychczasowemu postępowi pracy.</p>	Odniesienie / Autorefleksja
Stwierdziłam wówczas, że przede wszystkim nierówno prowadziłam profil rzeźby. Jej dolna część była prawie skończona, ale górna — zaledwie naszkicowana. Nie mogłam nawet powiedzieć, że znalazłam odpowiedni kształt torsu. Źle osadziłam szyję oraz głowę. Nie wyrzeźbiłam jeszcze rąk. W górnej partii rzeźby panował wizualny bałagan. Profilowe linie torsu, szyi, głowy oraz rąk były rozedrgane i rozproszone. Nie sprecyzowałam linii siatki kompozycyjnej. Widz nie wiedział, jak ma odczytać formę. Wzrok nie zatrzymywał się na niczym przez dłuższą chwilę, błędząc jedynie po wyznaczonej przestrzeni.	Emocje / Kryzys
Ilustracja 24 przedstawia cztery fotografie fragmentu rzeźby ze zdefiniowanymi liniami strukturalnymi. Wyznaczyłam linie siatki kompozycyjnej, linie styku płaszczyzn. Widać również linie profilu rzeźby. W zaprezentowanych przykładach wzrok nie błądzi, widz wie, na co i w jakiej kolejności ma patrzeć.	Odniesienie / Autoreferat

Jak pracuję?	Kategoria
<p>Strukturalna kompozycyjna siatka rzeźby opiera się na ukośnej linii wyznaczającej biodra, linii, od której widz powinien rozpocząć ogląd rzeźby. Znajduje się ona pomiędzy punktami opisanymi cyframi: jeden oraz dwa. Każdy z profili posiada dwie siatki kompozycyjne: główną (dominującą) oraz dopełniającą, przy czym niektóre punkty wykorzystałam do budowy obydwu siatek. Celem tworzenia siatek kompozycyjnych jest narzucenie kolejności postrzegania wskazanych elementów rzeźby. Jej zadaniem jest utrzymanie narracji wizualnej, prowadzącej od punktu do punktu, zmuszając widza do utrzymania uwagi na liniach strukturalnych wyznaczonych pomiędzy punktami.</p> <p>Na fotografii 24A dominującą strukturą siatki kompozycyjnej są linie wskazane przez punkty: pierwszy, drugi i trzeci. Siatkę drugiego rzędu tworzą punkty: drugi, czwarty i piąty. Kompozycja jest w taki sposób wyważona, by widz na tym etapie w pierwszej kolejności zwrócił uwagę na dynamiczny układ bioder oraz mocno osadzoną nogę utrzymującą wizualny ciężar rzeźby. Ręk przecież jeszcze nie było.</p> <p>W rzeźbie przedstawionej na ilustracji 24B miejscem, na które widz ma zwrócić uwagę, jest obszar zakresłony przez punkty desygnowane liczbami: jeden, dwa, trzy. Siatkę dopełniającą wyznaczają dwa punkty wiodące — oznaczone cyframi: dwa, trzy, oraz jednym punktem drugiego rzędu oznaczonym cyfrą cztery.</p> <p>Ilustracja 24C prezentuje układ siatki kompozycyjnej rzeźby sfotografowanej z tyłu, w ujęciu trzy czwarte. W zaprezentowanym przykładzie o przebiegu podstawowej dominującej siatki kompozycyjnej decydują punkty: jeden, dwa oraz trzy. Siatka kompozycyjna stanowi konstrukcję utrzymującą równowagę postaci. W tym układzie dopełniająca siatka jest mało czytelna, połączona punktami zapożyczonymi od dominującej (dwa oraz trzy) wnosi niewiele nowego do konstrukcji rzeźby.</p> <p>Ostatnia fotografia (il. 24D) to ujęcie rzeźby z tyłu. Porównując ze sobą obie siatki, dominującą o powierzchni wyznaczonej punktami: jeden, dwa, trzy, oraz dopełniającą, wyznaczoną przez punkty: jeden, cztery, pięć, zauważamy ich równorzędny wkład w budowę kształtu rzeźby. O wyodrębnieniu opisywanych siatek decyduje tkwiąca w nich dynamika. Za dynamikę profilu rzeźby odpowiedzialna jest siatka dominująca. Decyduje o tym kształt i układ trójkąta siatki kompozycyjnej.</p>	<p>Ekspert / Umiejętności / Oparte o własne doświadczenie</p>
<p>Istnieje pewna rozbieżność pomiędzy projektem pomnika a realizacją rzeźby w skali docelowej. Rozbieżność ta została wprowadzona celowo. Po pierwsze uniknęłam w ten sposób ewentualnych błędów anatomicznych, po drugie dużo łatwiej jest zapanować nad wyznaczaniem strukturalnej siatki kompozycyjnej. Nałożenie płaszcza na postać Rajmunda Rembielińskiego, z punktu widzenia organizacji przestrzeni, będzie formalnością.</p>	<p>Ekspert / Umiejętności / Oparte o własne doświadczenie</p>
<p>Podjęmowane decyzje dotyczące kształtu kompozycyjnych »linii strukturalnych« oraz »linii profilowych« są wiążące, również dla linii powstających na styku poszczególnych płaszczyzn rzeźby. Żaden z omawianych typów linii nie występuje niezależnie, wszystkie są sobie podporządkowane i zależne od siebie.</p> <p>Ilustracja 26 przedstawia dwie jednakowe fotografie wybranego ujęcia rzeźby. Pierwsza, oznaczona literą A, to oryginalna fotografia, z kolei druga, oznaczona literą B, to fotografia z naniesionym przykładem formalnego opracowania strukturalnych linii zakreslających płaszczyzny wybranego fragmentu rzeźby. Podstawowe atrybuty umożliwiające włączenie ich do grupy linii strukturalnych to: zdolność definiowania kształtu płaszczyzny oraz łączenia przyległych im płaszczyzn.</p>	<p>Ekspert / Umiejętności / Inspiracje</p>



Jak pracuję?	Kategoria
<p>Czas, w którym dokonuję autorskiej korekty, jest równie ważny jak sam proces rzeźbienia. To etap, w którym staram się spojrzeć na pracę tak, jakbym to nie ja była jej autorką. Staram się być krytyczna. W dniu, o którym piszę, najistotniejszą uwagą, a zarazem postanowieniem, było opracowanie całościowej strukturalnej siatki kompozycyjnej rzeźby Rajmunda Rembielińskiego.</p>	<p>Ekspert / Umiejętności / Oparte o własne doświadczenie</p>
<p><b>Szukająca</b></p> <p>Przez wiele lat słyszałam słowa: „szukaj formy”, „poszukaj linii, płaszczyzny, punktu”. . . Słyszałam je od ojca, od nauczycieli akademickich, od kolegów. I ja powtarzam sobie: „Szukaj — to znaczy: obserwuj, stosuj zaobserwowane, odrzucaj, wreszcie — akceptuj. Szukaj — to znaczy twórz”. Słowo to zajmuje ważne miejsce w leksykonie języka pracowni.</p> <p>Nie jest tak, że — przystępując do pracy — znam ostateczny wygląd dzieła. Znam główne założenia, ale ta znajomość nie jest równoznaczna z fotograficzną wizją wyglądu tworzonego. Pod powiekami nie mam obrazu skończonej rzeźby. Dopiero muszę znaleźć jej ostateczną formę. Nieustannie przechodzę przez ten proces. Nieustannie go doświadczając, przekonuję się, że tworzyć oznacza szukać. Artysta to szukający.</p> <p>Dzisiaj szukałam wyznaczenia linii struktury siatki kompozycyjnej. Należało jak najszybciej ujednolicić stopień zaawansowania całej formy rzeźby.</p>	<p>Ekspert / Umiejętności / Inspiracje</p>
<p><b>Na czym polega to szukanie formy?</b></p> <p>Jestem przekonana, że szukanie formy polega na ciągłej obserwacji rzeczywistości. Polega na akceptowalnym przeniesieniu zauważonych elementów z przedmiotu inspirującego do przedmiotu tworzonego. Szukanie formy jest aktem oceny własnych działań. Skonstruowana forma zostanie zaakceptowana lub odrzucona.</p>	<p>Ekspert / Umiejętności / Inspiracje</p>
<p>Mam zwyczaj akcentowania delikatnym uderzeniem dłoni w glinę, gest ten oznacza zakończenie etapu poszukiwań. Nie jest to działanie celowe, to raczej odruch bezwarunkowy. Któregoś dnia zauważyłam, że tak robię. Z czasem przekonałam się o nieomyślności podjętych w tych chwilach decyzji, przekonałam się również, że jest to wyraz zgromadzonej we mnie dużej ilości energii działania.</p>	<p>Emocje / Podniecenie emocjonalne</p>
<p>Nie wiem, nie liczyłam, ile razy wykonałam gest zatwierdzenia. Najważniejszy i ostatni zamyka pewien etap pracy.</p> <p>Tego dnia, w którym opracowałam strukturalną siatkę kompozycyjną, po ostatnim uderzeniu dłonią w glinę postanowiłam zrobić tygodniową przerwę w rzeźbieniu. Jeżeli tylko termin ukończenia rzeźby jest na tyle odległy, że mogę sobie pozwolić na odejście od niej na jakiś czas, to korzystam z tej możliwości. Pozwala mi to spojrzeć na wykonaną pracę od nowa. W zawodowym żargonie sytuację tę nazywamy nabieraniem dystansu. Chodzi o to, by rozpocząć nową fazę poszukiwań, bez obciążeń wynikających z ciągłości pracy.</p>	<p>Odniesienie / Autorefleksja</p>

Jak pracuję?	Kategoria
<p>***</p> <p>Pracownia, rzeźba, model, narzędzia rzeźbiarskie — to rzeczywistość, w której byłam. Ta przestrzeń miała mnie sprowokować do dalszego działania. Przede mną pierwsze uporządkowanie myśli, pierwszy gest pozostawiony w glinie. Nie jest to łatwa chwila. Tym bardziej, że wiem, iż pierwsze spostrzeżenie, pierwsza decyzja rzeźbiarska rozstrzyga o powodzeniu lub niepowodzeniu.</p> <p>Musiałam wyglądać bezradnie, skoro Ryszard zapytał: „Nie wiesz, co dalej?”.</p> <p>Nie wiedziałam i nie odpowiadałam na to pytanie. Potrzebowałam ciszy i skupienia. Spojrzałam na rzeźbę, po raz kolejny przeanalizowałam to, co zrobiłam do tej pory. W wyobraźni starałam się dorysować linie i kształty, które staną się dobrą kontynuacją już wyrzeźbionych. Wiedziałam, nie mogę rzeźbić po omacku, bez wyraźnie zarysowanego planu i kolejnych uderzeń w glinę. Szukać nie znaczy błędzić. Szukać to planować. Błędzić to działać bez planu.</p>	<p>Emocje / Podniecenie emocjonalne</p>
<p>W końcu nastąpił przełom. Jak zwykle nie potrafię odtworzyć przebiegu myśli i zdarzeń, które doprowadziły do rozwiązania problemu. Dla mnie ważne było, że odnalazłam punkty odniesienia dla strukturalnej siatki kompozycji rzeźby, dzięki którym mogłam połączyć obie części dzieła w całość. Scalić partię niedokończoną z tą już dopracowaną.</p> <p>Zwrot nastąpił w chwili, gdy zauważyłam celowość przedłużenia zarysowanych linii kompozycyjnych z dolnej części rzeźby do wysokości ramion. Wiedziałam, że to dobra droga. Byłam przekonana, że prosta, uporządkowana struktura siatki narzuci wizualny porządek.</p>	<p>Emocje / Podniecenie emocjonalne</p>
<p>Byłam w komfortowej sytuacji. Przed sobą miałam modela. Mogłam zweryfikować poprawność swoich założeń z rzeczywistością, którą nazywam rzeczywistością inspirującą.</p> <p>Spojrzałam na Ryszarda. W jego pozie odnalazłam punkty i linie konstrukcji ustawienia postaci.</p> <p>Spojrzałam na gipsowy model pomnika. Tam tej siatki nie było. Po raz kolejny słuszne okazało się powiedzenie mojego nauczyciela akademickiego, mistrza Tomasza Jaśkiewicza: „Czasem znaczące jest przesunięcie punktu w granicy szeptu” (Profesor celowo używał liczby pojedynczej, jego zdaniem istniała tylko jedna — ta właściwa). O tę odległość chodziło, w gipsowym projekcie pomnika tej odległości zabrakło. Żle ustawiłam ramiona.</p>	<p>Ekspert / Umiejętności / Inspiracje</p>
<p>Mogłam pracować dalej. Miałam plan. Wbiłam w glinę duże gwoźdźce, zaznaczyłam kluczowe punkty siatki. Znów mogłam narzucać glinę. Wiedziałam już, gdzie jej brakuje. Wystarczyło już tylko przenosić na rzeźbę to, co widziałam.</p> <p>***</p> <p>Czas mijał, poczułam zmęczenie. Spojrzałam na Ryszarda, on też miał dość.</p> <p>Zabezpieczyłam glinę, starannie owinęłam ją wilgotnym płótnem, przykryłam folią, mocno wszystko zawiązałam.</p> <p>Wyszliśmy ze studia.</p>	<p>Odniesienie / Autorefleksja</p>

Jak pracuję?	Kategoria
<p><b>Autorska korekta</b></p> <p>Na ilustracje 28 oraz 29 składają się fotografie, na których nałożyłam graficzny schemat przebiegu strukturalnych linii konstrukcyjnych. Przedstawiłam je w taki sposób, by wykazać podobieństwo układów dolnej części oraz całej figury rzeźby.</p> <p>Na rysunkach widać wyraźnie, że zastosowana siatka dolnej części dzieła nie uległa zmianie, a siatka figury rzeźby jest kopią jej dolnego fragmentu. Zabieg ten pozwolił mi utrzymać wizualny porządek oparty o rytmiczne ułożenie poziomych i pionowych linii konstrukcyjnych. We wszystkich przypadkach funkcję stabilizującą przejmują siatki główne, natomiast funkcję dynamizującą — siatki dopełniające. Warto zwrócić uwagę na charakterystyczne dla pozy kontrapostu skontrolowane ułożenie względem siebie linii, w tym przypadku linii bioder (oznaczonej na rysunkach jako 28A.1 — A2, 28C.1 — C2, 29A.1 — A2, 29C.1 — C2) oraz linii ramion (oznaczonej na rysunkach jako 28B.1 — B2, 28D.1 — D2, 29B.1 — B2, 29D.1 — D2).</p>	<p>Ekspert / Umiejętności / Oparte o własne doświadczenie</p>
<p>Wrysowana siatka kompozycyjna dla pomnika Rembielińskiego zaprezentowana jest na ilustracjach 28 i 29. Z widocznych układów trójkątów wyznaczyć można mapę wewnętrznych napięć decydujących o równowadze strukturalnej układów form.</p>	<p>Ekspert / Umiejętności / Oparte o własne doświadczenie</p>
<p>Czy osiągnęłam mistrzostwo w dążeniu do celu? Celu powiązania ze sobą środków wyrazu, zbliżającego się do ukształtowania czystej formy?</p> <p>Nie wiem.</p> <p>Wiem natomiast, że udało mi się osiągnąć nieco skromniejszy cel. Wprowadziłam do tworzonych przeze mnie rzeźb zgodność struktur siatek kompozycyjnych: skonstruowanych z wewnętrznych napięć występujących w poszczególnych formach kształtów oraz z zewnętrznych linii kierunkowych kształtujących te formy.</p> <p>Po co to wszystko? Czemu służy ten wysiłek?</p> <p>Chodzi o ustalenie kolejności postrzegania poszczególnych form złożonych na całość wizualnego przekazu.</p>	<p>Odniesienie / Autorefleksja</p>
<p>W przypadku tej rzeźby nie czułam się komfortowo, gdyż warunki techniczne zmusiły mnie do tego, żebym osobno rzeźbiła postać oraz cyrkiel. Obydwa elementy zostały ze sobą połączone dopiero podczas montażu pomnika. A przecież w wyobraźni musiałam połączyć je ze sobą i przewidzieć wszystkie zagadnienia kompozycyjne. Założyłam, że elementami, na które widz ma w pierwszej kolejności zwrócić uwagę, są dłonie, położone na uchwycie ramion cyrkla, i twarz. Postać miała być wizualnymi ramami dla wymienionych elementów. Aby tak się stało, musiała zostać wpasowana w kompozycję zamkniętą. Zadaniem układu zestawionych elementów było skierowanie wzroku widza na kluczowe elementy pomnika, które wyprowadzone były poza ramy postaci.</p>	<p>Emocje / Podniecenie emocjonalne</p>

Jak pracuję?	Kategoria
<p>Omówiona przeze mnie »strukturalna siatka kompozycyjna« opisująca profil pomnika ujętego <i>en face</i> spełniała to zadanie. Wytworzone łuki siatki podstawowej i dopełniającej w sposób jednoznaczny zamykały kompozycję. Jednocześnie nie eksponowały żadnego z elementów rzeźby.</p> <p>Kolejne przykłady (il. 30) siatek kompozycyjnych miały odmienne zadanie. Utrzymywały kompozycję zamkniętą, lecz nie służyły ekspozycji żadnego z wybranych elementów rzeźby. Ich głównym zadaniem było zmonumentalizowanie postaci.</p> <p>Zasada budowy struktury siatki nie uległa zmianie, dalej była utrzymana na podstawie dwóch trójkątnych figur: podstawowej i dopełniającej. W dalszym ciągu linie wizualnych korytarzy budowały optyczne napięcia wytwarzane przez kąty trójkątnych siatek kompozycyjnych.</p>	<p>Ekspert / Umiejętności / Oparte o własne doświadczenie</p>
<p>Co zmienił płaszcz?</p> <p>Postanowiłam, że tego dnia na wyrzeźbioną postać Rajmunda Rembielińskiego nałożę płaszcz.</p> <p>Otworzyłam drzwi studia.</p> <p>Na kawalecie postawiłam świeżo zaparzoną, aromatyczną kawę. Uwolniłam rzeźbę z folii i płótna. Zapaliłam papierosa, jednego, drugiego... Chodziłam po pracowni. Szukałam... Czego? Sama nie wiem. Kawa stygła.</p>	<p>Emocje / Podniecenie emocjonalne</p>
<p>Od wyrzeźbienia miniaturki minęło parę miesięcy. Nie lubię odtwarzać, zapomniałam już, jakimi emocjami się kierowałam, gdy ją rzeźbiłam. Nie zależało mi na ich odtworzeniu. Chciałam poczuć inne emocje. Rzeźbić od nowa. O wiele ważniejsze było dzieło, nad którym pracowałam obecnie. O wiele ważniejsze były decyzje, które podejmowałam teraz. To one były wiążące.</p>	<p>Emocje / Podniecenie emocjonalne</p>
<p>Przycięłam metalową siatkę Leduchowskiego, przymocowałam ją do rzeźby w miejscu, w którym miał być wyrzeźbiony płaszcz. Musiałam to zrobić, bo inaczej glina nie utrzymałaby się na rzeźbie.</p>	<p>Odniesienie / Autoreferat</p>
<p>Postawiłam kolejną filiżankę z kawą.</p>	<p>Odniesienie / Autoreferat</p>
<p>Świętością była strukturalna siatka kompozycyjna. Zmiany miały dotyczyć sposobu ujęcia bryły, sposobu ukształtowania strukturalnej siatki profilowej i zakreślającej ją siatki styku płaszczyzn. Świętością był również kształt rzeźby. Płaszcz nie miał zakrywać istniejącej formy. Płaszcz miał ją podkreślić. Taka była idea. A jednak się bałam.</p> <p>Zawsze czuję dreszcz emocji przed weryfikacją pomysłu. Czy moje założenia okażą się słuszne? Kolejny papieros. Dość! Wiedziałam, że zanurzenie rąk w glinie ukoji lęk. Działanie skieruje moje myśli w stronę rzeźby. Tak było zawsze. Pamiętam dzień egzaminu z malarstwa, należało namalować obraz olejny. Wieczorem, gdy zamykano już sale egzaminacyjne, przyjechał po mnie Ojciec. Na zadane przez niego pytanie: „jak ci poszło?“, nie odpowiedziałam, pokazałam tylko dłonie. Były brudne, umazane farbą. To był dla niego czytelny gest. Skoro miałam brudne dłonie, malowałam, więc dobrze poszło.</p> <p>Lęk minął. Rzeźbiłam.</p>	<p>Emocje / Podniecenie emocjonalne</p>
<p>Kolejna przerwa. Trzeba zrobić zdjęcia.</p>	<p>Odniesienie / Autoreferat</p>

Jak pracuję?	Kategoria
<p>Wiedziałam, co dalej robić. Musiałam wyrzeźbić płaszcz, zmienić ułożenie rąk. Zdecydowanie wymagały korekty. Okazały się zbyt krótkie, ustawione pod złym kątem. Teraz nie potrzebowałam ani kawy, ani papierosów. Narzuciłam glinę na konstrukcyjną siatkę. Rzeźba nabrała właściwych proporcji i była przygotowana do kolejnego etapu. Ostatecznego ustawienia rąk.</p>	<p>Ekspert / Umiejętności / Inspiracje</p>
<p>Miałam dość. Chciałam iść do domu. Czekał mnie jeszcze rytuał spryskania gliny wodą i owinięcia rzeźby. Po dniach pracy szło mi to już sprawnie. Dziesięć minut i po wszystkim.</p>	<p>Odniesienie / Autoreferat</p>
<p>... kolejny dzień. Co zmienił płaszcz?</p> <p>Zmieniasz jedną płamę w obrazie? Uważaj, bo okaże się, że zmieniasz cały obraz. Zmieniasz jedną bryłę w rzeźbie? Uważaj, bo okaże się, że zmieniasz całą rzeźbę. Domyślam się, że jest to doświadczenie doskonale znane każdemu, kto pracuje w materii sztuk wizualnych. Wielu moich kolegów tego doświadczyło. Ja też. Zależności pomiędzy punktami, liniami, płaszczyznami, bryłami, kolorami, walorami, fakturami determinują czytelność i poprawność przekazu wizualnego. Każdy element w obrazie lub układzie przestrzennym podlega działaniu i oddziałuje na sąsiednie detale. Zmieniony — tworzy nowe relacje w nowym kompozycyjnym układzie sił i napięć.</p> <p>Przystępując do pracy, doskonale o tym wiedziałam. Pilnowałam, by nie ingerować w strukturalną siatkę kompozycyjną. Przyjęłam zasadę, że nowo wprowadzane elementy będą jej podporządkowane.</p>	<p>Ekspert / Umiejętności / Inspiracje</p>
<p>***</p> <p>Nadszedł czas, w którym ponoszę konsekwencję tego, co zrobiłam do tej pory. Stoję przed rzeźbą, przed formą o określonym kształcie. Teraz będę pracowała jak grafik lub malarz, przystępując do: budowania płaszczyzn, wyznaczania linii i punktów, nadawania faktury rzeźbie. Faktura zastępuje kolor. Postrzegam ją jako barwę.</p>	<p>Odniesienie / Autorefleksja</p>
<p>Figura rzeźby to dla mnie ramy płótna, poza które nie wyjdę. Mój obraz składa się z wielu ram, które nie są ograniczone prostokątną czy też owalną formą. Przyjmuję, że każdy profil rzeźby stanowi jego ramę. Jedna rama to jedno spojrzenie na rzeźbę, które determinuje następne, wynikające z poprzedniego, będące zapowiedzią następnego.</p>	<p>Ekspert / Umiejętności / Oparte o własne doświadczenie</p>
<p>Rembieliński wymagał wówczas trzech kluczowych form z malarskim dopracowaniem — płaszcz, twarzy i dłoni. Podzieliłam je na dwa odrębne zagadnienia formalne: nieprzedstawiające i realistyczne. Do kategorii nieprzedstawiających zaliczyłam formę surduta (płaszcz), natomiast do kategorii realizmu — twarz wraz z szyją i krawatem oraz dłoń.</p> <p>Nie chciałam wyrzeźbić realistycznych fałdek surduta, nie zamierzałam również w żaden sposób zaznaczać zupełnie nieistotnych szczegółów. Założyłam, że surdut jest formą nieprzedstawiającą. Jak to zrobiłam? Po pierwsze nie musiałam już szukać kształtu, określiła go przecież wyrzeźbiona postać Rembielińskiego oraz zaznaczone zewnętrzne krawędzie. Po drugie, narzuciłam tryb oglądu rzeźby omijający szczegółowość realistyczną. Podjęłam decyzję, że surdut będzie składał się z płaszczyzn oraz z zakreślających je linii.</p>	<p>Ekspert / Umiejętności / Inspiracje</p>



Jak pracuję?	Kategoria
<p>W tym miejscu chciałabym wrócić do dnia, w którym rozważałam strukturalny podział kompozycyjny rzeźby. Do momentu, w którym wyjaśniałam, że nałożony na postać surduta nie tworzy odrębnej kompozycyjnej siatki strukturalnej, ale jest jej w pełni podporządkowany.</p> <p>W jaki sposób osiągnęłam ten cel?</p>	
<p>Jednym lekkim uderzeniem narzędzia w bryłę rzeźby wytrąciłam punkt z zatrzymania, »absolutnego stanu spoczynku«, włączając go do linii, a tym samym przeskakując ze statyki w dynamikę. Ruszyłam punkt z miejsca, zmuszając go do ruchu po torze strukturalnej linii profilu rzeźby.</p> <p>Z problemem tym zetknęłam się jeszcze w wielu innych miejscach rzeźby. Niezasadne zdaje się jednak opisanie ich wszystkich. Nie wniosłoby to nic nowego do niniejszego opracowania. Ograniczę się więc do wskazania odmiennej rzeźbiarskiej metody włączenia punktu, czy też połączenia punktów w strukturalną linię.</p>	<p>Ekspert / Umiejętności / Oparte o własne doświadczenie</p>
<p>Rysunek 35C przedstawia przykład takiej linii utworzonej przez punkty fiksacyjne. Ich zadaniem jest poprowadzenie widza po bryle rzeźby we właściwej kolejności i we właściwym kierunku. W przypadku tego profilu jest to ogląd od punktu pierwszego do punktu szóstego. Omawiane punkty i linie w rzeźbie spełniły jeszcze jedną rolę. Wyznaczyły krawędzie dla płaskich powierzchni z płaszczyzn, z których zbudowane są poły surduta. Nie dziwi zatem, że poruszane zagadnienia są wspólne dla pojęcia grafiki i rzeźby. Precyzując, przedmiotem uwagi jest tu faktura.</p>	<p>Ekspert / Umiejętności / Oparte o własne doświadczenie</p>
<p>Faktura to inaczej struktura powierzchni przedmiotu, rzeźby czy obrazu. Jest zazwyczaj powiązana z materiałem, z którego dana rzecz jest wykonana, ale zależna od rodzaju użytego narzędzia. Np. rzeźba kamienna otrzymuje fakturę w wyniku uderzeń dłutem lub zastosowanego poleru. Rzeźbiarz, kując, od razu widzi efekt swojej pracy. Rzeźba wykonywana w glinie wymaga innych czynności. Tu fakturę uzyskuje się w wyniku drapania, odciskania, ugniatania itp. Każdy rzeźbiarz do tego celu przygotowuje własne narzędzia, są to różnego rodzaju rakle, grzebienie, nożyki itp. Czasem nawet mało profesjonalne narzędzia, jak juta czy zwykłe płótno, których strukturę odbija się w glinie. Możliwości jest nieskończenie wiele, w zależności od potrzeb rzeźbiarz przygotowuje własne stemple czy dowolnego kształtu »uciskacze«. Czasem jest to nakładana w specjalny sposób glina, ubijana, podcinana.</p> <p>Tylko pozornie fakturę w glinie jest łatwo wykonać. Trudność polega na przewidzeniu, jaki będzie ostateczny efekt zastosowanej faktury w materiale, z którego odlana zostanie rzeźba. Inaczej załamuje się światło na glinie, inaczej na brązie, sztucznym kamieniu czy jakimkolwiek innym materiale. Rzeźbiarz musi przewidzieć, jak będzie wyglądała faktura już nie w glinie, ale np. w spatynowanym brązie.</p>	<p>Ekspert / Umiejętności / Oparte o własne doświadczenie</p>
<p>W trakcie wielu lat pracy nauczyłam się, że to, co postrzegamy z bliska jako kształt (detal), z pewnego oddalenia rozumiemy jako fakturę. Bliskość rzeźby każe nam drobne elementy postrzegać jako formę. Oddalenie sprawia, że te same drobne elementy postrzega się jako fakturę.</p> <p>Zjawisko to wykorzystałam, budując formę płaszcza (surduta) Rembielińskiego. Kiedy stoimy blisko rzeźby, linie pokazane na ilustracji 34A wyraźnie określają formę bryły. Jednocześnie bez problemu zauważamy fakturę imitującą tkaninę surduta. Kiedy się oddalmy, drobne linie faktury zlewają się, przestajemy zauważać ich rysunek. Rolę faktury przejmują linie, zauważalne wcześniej jako strukturalne.</p>	<p>Ekspert / Umiejętności / Oparte o własne doświadczenie</p>

Jak pracuję?	Kategoria
<p>Podobnie jest z twarzą i dłońmi. Z bliska jesteśmy w stanie wyodrębnić rysunek i kształt poszczególnych elementów — policzki, nos, oczy, usta oraz czoło, będąc fakturą nakładką rzeźby, są podporządkowane kształtowi twarzoczaszki. To skóra rzeźby.</p> <p>Jak się o tym przekonać?</p> <p>Wystarczy położyć na policzku dłoń ze złączonymi palcami: opuszek serdecznego palca powinien dotykać czubka nosa, natomiast opuszek kciuka — wejścia do kanału przewodu słuchowego.</p> <p>Nadgarstek powinien być ułożony na końcu zuchwy. Następnie należy odsunąć dłoń od twarzy. Ukształtowane w ten sposób ułożenie ręki to doskonały wzór konfiguracji płaszczyzn twarzoczaszki. Kontury nosa, ust, oczu są w pełni podporządkowane bryle, na której je osadzono. W żadnym razie nie wolno ich postrzegać jako odrębnych kształtów. Dlatego mam odwagę nazwać je fakturą twarzoczaszki.</p> <p>Jeżeli rzeźbiarz popełni błąd i nie dostosuje się do opisanej zasady, będzie zmuszony do zrobienia tego, co ja: odcięcia (il. 36C) wyrzeźbionej twarzy (il. 36A) i wyrzucenia jej do kosza (lub zostawienia na pamiątkę — il. 36E). Następnie należy rozpocząć pracę od nowa.</p>	<p>Ekspert / Umiejętności / Oparte o własne doświadczenie</p>
<p>Drugi raz tego samego błędu nie popełniłam. Zadałam o rozliczenie ułożenia płaszczyzn twarzoczaszki. Ilustracja 36D ukazuje ten fragment pracy. Gwoździe powbijane są w charakterystycznych miejscach przeniesionych z ryciny autorstwa Oleszczyńskiego, natomiast ułożony pionowy sznurek miał pomóc w zachowaniu proporcji twarzy. Niestety, zawsze trudno mi jest zachować symetrię, muszę się bardzo pilnować, by prawa strona rzeźby była zgodna z lewą.</p>	<p>Ekspert / Umiejętności / Inspiracje</p>
<p>Ostateczny efekt pracy widać na fotografii oznaczonej jako ilustracja 36B. Przy prawidłowo przeanalizowanej twarzoczaszce praca nad portretem zajęła mi niecałe trzy godziny. Szybko? Nie, zważywszy, że — wykonując ją po raz drugi, znałam ją na pamięć.</p> <p>Czy rzeźbiąc twarz od nowa, poprawiłam tylko układ płaszczyzn twarzy?</p> <p>Musiłam jeszcze zmienić kierunek spojrzenia Rembielińskiego. Pierwotnie patrzył do góry, w lewą stronę. Jednak przenosząc postać na plac przed budynkiem Sukcesji, należy zauważyć, że wzrok skierowany byłby wtedy na róg dachu domu handlowego. Czy rzeźbiąc, zapomniałam o założeniu, że Rembieliński miał przyglądać się mapie miasta, którego był twórcą? Nie wiem, stało się. Błąd poprawiłam.</p> <p>Moim zdaniem poprawiłam również wyraz twarzy. Na pierwszym zdjęciu Rembieliński jest zbyt młody i rozkojarzony, na drugim — zdecydowanie poważniejszy i skupiony.</p> <p>Trzeciego portretu już nie musiałam wykonywać. Ten uznałam za dobry.</p>	<p>Odniesienie / Autorefleksja</p>
<p>Przez kluczowy element rozumiem fragment, który odpowiada za organizację kompozycyjną rzeźby. To punkt, na który widz ma w pierwszej kolejności zwrócić uwagę.</p> <p>W przypadku ujęcia <i>en face</i> postaci Rajmunda Rembielińskiego punkty te są rozłożone wzdłuż pionowej osi. Są nimi: dłonie położone na okrągłym uchwycie cyrkla, twarz, szyja z halsztukiem. Od pozostałych form rzeźby odróżniają się odmienną stylistyką rzeźbiarską. Są rzeźbione wrażliwie, miękko. Odrzuciłam narzędzia rzeźbiarskie, każdy fragment to ślad dotyku dłoni, mojej dłoni. Ważny stał się gest, pociągnięcie, naciśnięcie. Tę fakturę malowałam ręką.</p>	<p>Ekspert / Umiejętności / Oparte o własne doświadczenie</p>

Jak pracuję?	Kategoria
Ograniczenia, z jakimi się spotkałam, dotyczyły grubości wycinanych elementów w kamieniu. Niestety, wiązało się to ze zmianą napisu na tablicy. Zrezygnowano już z pełnego cytatu umieszczonego pod ryciną Antoniego Oleszczyńskiego:	Odniesienie / Autorefleksja
Ilustracja 16 przedstawia obydwie wizje, zarówno projekt odrzucony, jak i ten, na podstawie którego wykonano tablicę. Jak prezentuje to grafika, ostateczna tablica składa się z dwóch części: górnej z herbem rodu Lubicz, z którego wywodził się Rajmund RembIELiński, oraz z dolnej z napisem informacyjnym. Obie znajdują się na płytach o wymiarach 30×160 cm, zgodnych z wymiarami pozostałych płyt położonych na placu.	Odniesienie / Autoreferat
Zrezygnowałam z bogatego zdobnictwa cyrkla. Uznałam, że zbyt ornamentacyjne rozbudowanie jego ramion rozpraszałoby uwagę. Mnie zależało na tym, by koncentrować się na punktach wyznaczonych przez twarz i dłonie.	Ekspert / Umiejętności / Oparte o własne doświadczenie
Ostatniego dnia miałam już niewiele do zrobienia. Tylko wyrzeźbić dłonie. Musiały stać się wreszcie realne, a nie stanowić tylko dodatek w wyobraźni. Niespodzianek, na całe szczęście, nie było.	Odniesienie / Autorefleksja
***  I już? Jeszcze tylko trochę poprawek, bardzo drobnych poprawek. Więcej chodzenia wokół kawaletu niż pracy. Coraz mocniej odczuwałam, że to koniec. Koniec. Kawalet będzie pusty. Wysuszone i zmielona glina trafi do pojemników. Wszystko będzie czekać na kolejną rzeźbę.	Odniesienie / Autorefleksja
***  Przyszedł wieczór, zostało jeszcze tylko owinięcie rzeźby. Zrobiłam to przedostatni raz.	Odniesienie / Autoreferat

## Jak współpracuję?

Jak współpracuję?	Kategoria
5 lipca 2014 roku zapytano mnie: „Czy podjęłabyś się zaprojektowania i wykonania Pomnika Początków Miasta Łodzi”, upamiętniającego postać Rajmunda Rembielińskiego?.	Odniesienie / Auto-refleksja
— Miałem do was dzwonić! Wreszcie udało się, znalazłem sponsora, miasto będzie miało pomnik swojego twórcy, Rajmunda Rembielińskiego. Chciałbym, aby pomnik był z brązu. Czy podjęlibyście się tego zadania?  — Tak!  — To dobrze, bo chciałem, abyście to wy go zaprojektowali i wyrzeźbili, znam wasze prace, waszego Bratoszewskiego w Aleksandrowie. . .	Odniesienie / Autoreferat
Nie pamiętam, kto pierwszy odpowiedział: „Tak!” — ja czy mąż. . . To nie miało znaczenia. Naszym rozmówcą był prezes Towarzystwa Przyjaciół Łodzi, dyrektor Centrum Informacji Turystycznej w Łodzi, członek Stowarzyszenia Historyków Sztuki, doradca Wojewody Łódzkiego ds. dziedzictwa kulturowego oraz wieloletni przewodnik po Łodzi i regionie łódzkim, Ryszard Bonisławski. Dla mnie ważne było, że wziął mnie pod uwagę jako jedną z dopuszczonych do projektu.	Emocje / Podniecenie emocjonalne
O tym, że już od kilku lat myślałam o pomniku upamiętniającym postać Rajmunda Rembielińskiego, wiedziałam dużo wcześniej. Wielokrotnie, w trakcie różnych spotkań, zaznaczałam, że Rembieliński był charyzmatycznym człowiekiem, któremu Łódź zawdzięcza istnienie. Mówił o nim jako o zapomnianym ojcu miasta, któremu, bez wątpienia, należy postawić pomnik.	Ekspert / Wiedza / Oparta o informacje
Ryszard Bonisławski poradził nam, by udać się do fundatora pomnika, do prezesa zarządu Fabryki Biznesu Krzysztofa Apostolidisa. Zaznaczył, że projekt będzie zatwierdzany właśnie przez niego oraz przez Towarzystwo Przyjaciół Łodzi. Wypada jednak, abyśmy najpierw udali się właśnie do osoby finansującej przedsięwzięcie. W trakcie rozmowy dowiedzieliśmy się, iż lokalizacja pomnika jest planowana przed nowo powstającym Centrum Handlowo-Rozrywkowym Sukcesja przy al. Politechniki nr 1 w Łodzi. Oficjalna, przyjęta przez Towarzystwo Przyjaciół Łodzi nazwa to <i>Pomnik Początków Miasta Łodzi</i> . Całość ma się składać z dwóch elementów: postaci Rajmunda Rembielińskiego oraz mapy miasta Łodzi z 1823 roku. Projekt upamiętnienia planu miasta miała wykonać pani architekt, pracownik Fabryki Biznesu.  Niepokojąca była informacja, którą podał pan Bonisławski. Na realizację całego przedsięwzięcia mieliśmy tylko półtora roku. Z doświadczenia wiedzieliśmy, że rozmowy, negocjacje oraz spotkania organizacyjne ciągną się miesiącami. Półtora roku to bardzo mało czasu. . .  Po rozstaniu nie rozmawialiśmy już o niczym innym jak tylko o postaci Rajmunda Rembielińskiego. Poszliśmy na zaplanowaną kawę. Wiedzieliśmy, że czeka nas dużo pracy, że wiele czasu upłynie, zanim ponownie wybierzemy się na beztroski spacer po Piotrkowskiej. Zaczęło się. Wszystko trzeba zostawić na potem, od teraz ważna będzie tylko praca nad pomnikiem. Tak jest zawsze, gdy przystępuję do rzeźbienia — nic nie może mnie rozpraszać, nie pozwalam na to. Zamykam drzwi przed światem, nie ma mnie dla nikogo.	Odniesienie / Autoreferat

Jak współpracuję?	Kategoria
<p>Nie musiałam rozmawiać z mężem o podziale obowiązków między nami. Zналиśmy je doskonale. Ja miałam zająć się projektem, a Krzysztof, mój mąż, wszystkim, co wiąże się z organizacją spotkań, organizacją pracy oraz przygotowaniem konstrukcji do rzeźby postaci Rajmunda Rembielińskiego.</p> <p><b>Wstępny projekt</b></p> <p>O bohaterze, któremu miałam poświęcić rok swojej pracy, wiedziałam niewiele. Był działaczem gospodarczo-politycznym w okresie autonomii Księstwa Warszawskiego i Królestwa Polskiego oraz pomysłodawcą i realizatorem utworzenia okręgu przemysłu włókienniczego na terenach dzisiejszej Łodzi. O planowanej budowie domu handlowego Sukcesja nie wiedziałam nic. Słyszałam tylko, że tereny byłych zakładów przemysłu bawełnianego Maltex (budynki dawnej fabryki Juliusza Albrechta i Józefa Gampego) przeznaczono do rewitalizacji.</p>	<p>Odniesienie / Autorefleksja</p>
<p>Rajmundowi Rembielińskiemu urodzonemu w 1775 r. w Warszawie, działaczowi politycznemu i gospodarczemu, zarówno współcześni, jak i potomni pisarze niewiele poświęcili uwagi.</p>	<p>Ekspert / Wiedza / Oparta o informacje</p>
<p>Oleszczyński przedstawił Rembielińskiego jako młodego i szczupłego mężczyznę. Na rycinie widać pociągłą twarz z zaznaczonymi kośćmi policzkowymi, wysokie czoło, wyraźnie zarysowane owalne łuki brwi, stosunkowo dość duży nos z charakterystycznym poszerzonym grzbietem i skierowanym w dół czubkiem, usta z wydatną dolną wargą. Proporcje twarzoczaszki są regularne, dają się podzielić na trzy jednakowe odcinki (czoło, nos, odległość między zakończeniem nosa a zakończeniem brody). Włosy bujne, falujące, fryzura niedbała.</p>	<p>Ekspert / Umiejętności / Inspiracje</p>
<p>Patrząc na postać Rembielińskiego, można odnieść wrażenie, że została zapisana w ruchu. Nie jesteśmy pewni i nie można jednoznacznie stwierdzić, czy Oleszczyński uchwycił go w chwili zatrzymania, czy też sportretowana postać za chwilę zmieni pozę. Wprowadzenie delikatnej dynamiki do przedstawienia graficznego było dla mnie cenną wskazówką. Pracując nad projektem pomnika, brałam tę cechę pod uwagę, wiedziałam, że muszę ją również wprowadzić do swojej rzeźby.</p>	<p>Ekspert / Umiejętności / Inspiracje</p>
<p>15 lipca 2014 r.</p> <p>Pamiętam słowa mojego ojca: „Zanim cokolwiek zaprojektujesz, gdziekolwiek to ma być, nie działaj po omacku. Najpierw poznaj to miejsce, które masz zmienić, naucz się go na pamięć. Potem dopiero działaj”. Posłuszna radom ojca poszłam pod adres al. Politechniki 1, tam, gdzie powstawało Centrum Handlowo-Rozrywkowe Sukcesja.</p>	<p>Ekspert / Umiejętności / Oparte o zewnętrzne doświadczenie</p>
<p>Z ilustracji 2 wynika, że zawodowa działalność Rembielińskiego była ściśle powiązana z wydarzeniami historycznymi. Za najbardziej twórcze uznałam lata 1815–1830, czas, gdy założyciel Łodzi był Prezesem Komisji Województwa Mazowieckiego. Okres po powstaniu listopadowym był już etapem schyłkowym działalności Rajmunda Rembielińskiego, dlatego też pominęłam te lata, mimo że po zrywie narodowym piastował jeszcze wspomniane stanowisko przez trzy lata. Ważny był również fakt, że to wówczas zapadła decyzja o utworzeniu okręgu przemysłu włókienniczego na terenie województwa mazowieckiego w Królestwie Polskim oraz o zbudowaniu od podstaw przemysłowego miasta — miasta Łodzi. Wydarzenia te opisałam w rozdziale zatytułowanym <i>Wyjątki z życia Rajmunda Rembielińskiego</i>.</p>	<p>Ekspert / Wiedza / Oparta o zewnętrzną wiedzę</p>



Jak współpracuję?	Kategoria
<p>Erwin Panofsky, znakomity historyk i teoretyk sztuki, opracował metodę odczytywania treści dzieła sztuki opartą na trójstopniowym systemie klasyfikacyjnym. W jej zakres wchodzi: opisy preikonograficzne, analizy ikonograficzne oraz interpretacje ikonologiczne. Badaczowi zawdzięczamy uporządkowanie pojęć identyfikujących symbolikę przekazu wizualnego.</p> <p>Ikonografia służy rejestracji znaczenia poszczególnych elementów zawartych w dziele sztuki. Bada poprzez identyfikację zapis przedstawień, z formalnych układów kompozycyjnych odczytuje przedmioty i postaci znaczeniowe. Rozpatruje również ich rolę w estetycznym ujęciu i odbiorze dzieła sztuki. Ikonologia wymaga od interpretatora intuicji i wiedzy, zakłada konieczność dotarcia do takich ukrytych składników dzieła sztuki, których nie da się rozpatrzyć na podstawie oglądu i znajomości znaczeń rzeczy i zdarzeń.</p> <p style="padding-left: 40px;">Do uchwycenia tych (ikonologicznych) zasad potrzebna nam jest pewna zdolność intelektualna, porównywalna do umiejętności diagnosty — umiejętność, którą nie sposób lepiej określić, jak używając dość zdyskredytowanego terminu „intuicja syntetyczna”, i którą w większej mierze posiadać może utalentowany laik niż zawodowy erudyta [...] (Panofsky 1971: 19).</p> <p>Jak zaznacza Panofsky, do przeprowadzenia interpretacji ikonologicznej niezbędna jest znajomość historycznych faktów z zakresu zagadnień społecznych, poetyckich, religijnych, filozoficznych, a także rodzajów stylów wyrazu w danej epoce oraz głoszonych idei i pojęć. Historyk sztuki winien dysponować wiedzą na temat historii stylów (charakterystycznych dla danej epoki układów formalnych elementów dzieła sztuki), jak i historii typów (charakterystycznych dla danej epoki sposobów przedstawiania za pomocą rzeczy i zdarzeń specyficznych tematów i pojęć). Ich kompilacja pozwala rozpoznać tkwiącą w dziele sztuki warstwę znaczeń wewnętrznych lub treści.</p> <p>Badanie ikonograficzne Panofsky podzielił na dwa etapy: preikonograficzny oraz ikonograficzny. Strukturze preikonograficznej przypisał rolę rozpoznania motywów tematycznych, natomiast zadaniem struktury ikonograficznej jest odsłonięcie warstwy znaczeń konwencjonalnych, określanych, np. poprzez opowieści, personifikacje czy alegorie. Kolejna, ostatnia już odsłona treści dzieła sztuki to:</p> <p style="padding-left: 40px;">Historia <i>objawów kulturowych</i> lub <i>symboli</i> w ogóle (wiedza o tym, jak — w zmiennych warunkach historycznych — <i>istotne dążności umysłu ludzkiego</i> wyrażane są za pomocą specyficznych <i>tematów</i> i pojęć) (Panofsky 1971: 20).</p>	
<p>Niewątpliwie teoria treści służy przede wszystkim historykom sztuki. Została stworzona po to, by pomóc w rozumieniu stworzonych już dzieł sztuki. Uważam jednak, że jest znakomitym narzędziem również dla artystów. Dla mnie, osoby tworzącej, jest czymś więcej niż tylko metodą poznania — stanowi przede wszystkim narzędzie, bez którego nie przystępuję do projektowania przyszłych prac.</p> <p>Odwołując się do własnego doświadczenia, wiem, że metoda opracowana przez Panofskiego jest niezawodna, dlatego, projektując pomnik Rajmunda Rembielińskiego, po raz kolejny postępowałam zgodnie z jej założeniami. Przystąpiłam do zbierania informacji o bohaterze pomnika. Bez nich niemożliwe byłoby przygotowanie analiz ikonograficznych i ikonologicznych. Przeznaczyłam na to zadanie dwa tygodnie.</p>	<p>Ekspert / Umiejętności / Oparte o zewnętrzną wiedzę</p>

Jak współpracuję?	Kategoria
<p>Pomysłodawcy pomnika założyli, że przed postacią ze spiżu ma zostać ułożona kamienna posadzka przedstawiająca mapę Łodzi z 1823 roku Filipa de Viebiga (wg założeń Rajmunda Rembielińskiego). To była dla mnie kolejna ważna wskazówka, by lata dwudzieste dziewiętnastego wieku, czas powstania przemysłowej Łodzi, wybrać jako odpowiednie dla scharakteryzowania postaci bohatera. W roku 1815, gdy został mianowany Prezesem Województwa Mazowieckiego, miał czterdzieści lat, w chwili projektowania planu Nowego Miasta w 1832 roku był o osiem lat starszy. Musiałam zatem ukazać mężczyznę w sile wieku, w okresie bardzo twórczym, ale już z dużym doświadczeniem zawodowym.</p>	<p>Ekspert / Wiedza / Oparta o informacje</p>
<p>Anna Rynkowska książkę pt. <i>Ulica Piotrkowska</i> rozpoczyna w następujący sposób:</p> <p style="padding-left: 40px;">Dziś jest to znana w całej Polsce ulica Piotrkowska, ale jeszcze niedawno, bo zaledwie 150 lat temu, była to droga wśród puszczy, zwana traktem piotrkowskim. Rosnące sosny, świerki, jodły i olchy, czasem dęby i graby, rzadziej brzozy, przez bardzo krótki czas, bo zaledwie przez piętnaście lat, ustąpiły budynkom, a żyjące w nich zwierzęta: jelenie, rysie, żbiki, lisy, wilki, zmuszone były ustąpić nowym mieszkańcom — ludziom (Rynkowska 1970: 5).</p> <p>Od czasu, gdy Rynkowska pisała te słowa, wiele się zmieniło. W Łodzi nie ma już fabryk, miasto straciło znaczenie gospodarczo-przemysłowe. Widok dymiących kominów należy już do historii, podobnie jak krajobraz sprzed dwustu lat — borów rządowych. We wspomnianej wyżej publikacji: <i>Ulica Piotrkowska</i>, autorka przytacza słowa dziennikarza warszawskiego pisma „Jutrzenka” z 1862 roku:</p> <p style="padding-left: 40px;">Wrażenie powierzchowne — nieszczególne: jest to wielkie miasto bez fizjonomii miasta wielkiego, żadna tu nie przemawia do ciebie spuścizna wieków upłynionych, tu sama teraźniejszość bez przeszłości i proza bez poezji. Miasto Łódź uważać można wielkim zbiorem małych miasteczek, wśród których ciągnie się jedna, przeszło półmilionowa ulica jako długa nić. Nici to dusza miasta Łodzi, a hasłem jego mieszkańców — bawełna („Jutrzenka” 1862, nr 51, cyt. za: Rynkowska 1970: 89).</p>	<p>Ekspert / Wiedza / Oparta o zewnętrzną wiedzę</p>
<p>Miałam świadomość, że muszę się dostosować do urbanistycznego układu miejsca. Wiedziałam, że nie stworzę pomnika monumentalnego, decydującego o charakterze miejsca. Moja rzeźba, w stosunku do przestrzeni, w której ma się znajdować, miała być formą kameralną.</p>	<p>Ekspert / Umiejętności / Inspiracje</p>
<p>Założeniem pomysłodawców pomnika było umieszczenie na placu przed Sukcesją dwóch elementów nawiązujących do historii Łodzi: planu miasta z 1823 roku oraz postaci Rajmunda Rembielińskiego. Postanowiłam połączyć obydwa elementy wspólnym mianownikiem — misję Rembielińskiego i ideę stworzenia ośrodka przemysłowego.</p>	<p>Ekspert / Umiejętności / Inspiracje</p>
<p>Władysław Strzemiński pisał:</p> <p style="padding-left: 40px;">Rzeźba, ponieważ jest rzeczą do oglądania z kilku stron i ponieważ każda następna strona pokazuje co innego niż poprzednia, przeto podwójnie zawiera pojęcie ruchu. Jest rzeczą znajdującą się w przestrzeni, lecz jednocześnie odbywającą się w czasie (Strzemiński 2006: 83).</p>	<p>Ekspert / Wiedza / Oparta o zewnętrzną wiedzę</p>

Jak współpracuję?	Kategoria
<p>Trzeciej warstwy treści, ikonologicznej, wydzielonej przez Panofskiego nie można postrzegać w oderwaniu od poprzednich warstw, preikonograficznej i ikonograficznej. Jak sam autor pisał: „Tak więc w konkretnej pracy metody badawcze, które tu występują jako trzy niezwiązane z sobą czynności badania, jednoczą się w jeden organiczny i nierozzerwalny proces” (Panofsky 1971: 21).</p> <p>W tej triadzie zadaniem poznawczym ikonologii jest rozpoznanie w dziele sztuki zjawisk złożonych, niemożliwych do odgadnięcia przy pomocy tradycyjnej analizy ikonograficznej. Wewnętrzne ikonograficzne wątki form, motywów i tematów, zawarte w dziele sztuki, podczas badania ikonologicznego spajają się z szeroko rozumianą przestrzenią kulturową. Panofsky zakłada, jak wcześniej wspomniałam, że do prawidłowo przeprowadzonej analizy niezbędna jest »intuicja syntetyczna«.</p> <p>[...] w różnych warunkach historycznych — rzeczy i zdarzenia znajdowały wyraz w formach (historia stylu), i jak naszą znajomość źródeł pisanych należało sprawdzić przez wejrzenie w sposób, w jaki — w zmiennych warunkach historycznych — specyficzne tematy i pojęcia wyrażane były za pomocą rzeczy i zdarzeń (historia typów) — co najmniej tak samo naszą intuicję syntetyczną należy sprawdzić, wnioskując w sposób, w jaki — w zmiennych warunkach historycznych — ogólne i zasadnicze skłonności umysłu ludzkiego wyrażały się w specyficznych tematach i pojęciach (Panofsky 1971: 19).</p>	
<p>W świetle tych wyjaśnień rolą badacza sztuki jest interpretacyjne dopełnienie treści przedmiotowo-pierwotnych (które obejmuje analiza »pseudoformalna«) oraz pojęciowych (które obejmuje analiza »ikonograficzna«) o wnioski oparte na wiedzy pochodzące z zakresu różnych dyscyplin humanistycznych.</p>	<p>Ekspert / Umiejętności / Oparte o zewnętrzną wiedzę</p>
<p>Dla mnie badawcza metoda treści Panofskiego jest narzędziem, po które sięgam zawsze, gdy zależy mi na czytelnym skonstruowaniu przekazu wizualnego. Sięgam po nie, gdy projektuję, np. pomnik, statuetkę, logo, plakat, okładkę do książki. Staram się o niej zapomnieć, gdy rysuję czy rzeźbię »dla siebie«, gdy tworzę formy bez zamiaru narzucenia struktury komunikacyjnej. Zostawiam wtedy odbiorcy pełną swobodę interpretacyjną. Cieszy mnie każda nowa myśl, każde nowe wrażenie, a im bardziej oddalone od mojego, tym bardziej dla mnie wartościowe.</p>	<p>Ekspert / Umiejętności / Inspiracje</p>
<p>Znalazłam się w trudnej sytuacji. Wiedziałam, że mam niewielki wpływ na aranżację tej przestrzeni. Liczyłam na to, że będę mogła negocjować wielkość i ułożenie mapy. Jednocześnie wiedziałam, że osoba, która będzie miała za zadanie wykonać projekt wizerunku planu miast, będzie chciała się ze mną spotkać. Każdy zawodowiec — twórca wie o tym, że konieczne jest kompozycyjne powiązanie elementów występujących obok siebie. Zasada jest następująca: podporządkowujemy się temu, co zastaliśmy. Jeżeli tworzymy różne elementy w tym samym miejscu i w tym samym czasie — prowadzimy negocjacje. Rozpoczyna się walka o idee. Wiedziałam, że jeżeli uda mi się znaleźć klucz kompozycyjno-znaczeniowy, będę mogła liczyć na podporządkowanie się moim założeniom projektowym. Czas pokazał, że się nie myliłam.</p>	<p>Emocje / Podniecenie emocjonalne</p>

Jak współpracuję?	Kategoria
<p>Badaczka współczesnej sztuki publicznej Halina Taborska w publikacji pt. Współczesna sztuka publiczna wskazała aspekty dominujące w dyskusjach nad współczesną sztuką publiczną: „stosunek do masowego odbiorcy, który nie ogląda jej [sztuki — Z.W.Ł.] z wyboru czy upodobania, oraz interakcja dzieła z miejscem, gdzie jest eksponowane” (Taborska 1996: 8). W dalszej części publikacji dokonała zestawienia typów wizualnych form wypowiedzi występujących w przestrzeni publicznej. Sklasyfikowała je pod względem pełnionych funkcji, wyliczając: wypowiedzi »upamiętniające« i »celebrujące«, »propagandowe« lub »dekoracyjne« oraz »integracyjne« — kreujące bezpośredni dialog artysty z odbiorcą lub dialog artysty z odbiorcą poprzez dzieło.</p> <p>Bezspornie pomnik Rajmunda Rembielińskiego należy do przedstawień »upamiętniająco-celebrujących«. Takie było zamierzenie pomysłodawców.</p> <p style="padding-left: 40px;">Z racji swej funkcji sztuka upamiętniająca wyrasta z bardzo istotnych potrzeb duchowych człowieka, z faktu, że bez pamięci indywidualnej nie ma pełnego człowieka, a bez pamięci kolektywnej nie ma narodów. Pamięć wyraża się tutaj poprzez przedmiot fizyczny, który działa jako pojemnik utrwalanych treści i jako sygnał wywoławczy indywidualnych i narodowych wspomnień, skojarzeń, emocji (Taborska 1996: 64).</p>	<p>Ekspert / Wiedza / Oparta o zewnętrzną wiedzę</p>
<p>Pomnik Rajmunda Rembielińskiego miał pełnić funkcję sygnału wywołującego skojarzenia z powstaniem Łodzi. Ryszard Bonisławski twierdził, że mieszkańcy Łodzi nie wiedzą, kim był Rajmund Rembieliński. Chciał zmienić tę sytuację, dlatego poprosił mnie, bym, projektując pomnik, postarała się przybliżyć postać założyciela miasta łodzianom. Prośba była tożsama z definicją, którą podała Taborska, wyjaśniając rolę pomników w przestrzeni miejskiej.</p> <p style="padding-left: 40px;">Badacze sztuki upamiętniającej przypominają, że słowo „monument” pochodzi z łacińskiego <i>monere</i>, co oznacza nie tylko „przypominać”, ale też „ostrzec”, „radzić”, „poinstruować”. Pomniki mogą więc pouczać, przestrzegać, dostarczać wzorów postępowania. Ujawniają to, co naród chce o sobie pamiętać, co myśli o sobie, jak pragnie być postrzegany przez innych (Taborska 1996: 64).</p>	<p>Ekspert / Wiedza / Oparta o informacje</p>
<p>Drogą do wyszukania spójności tematycznej narracji semantycznej ze strukturą formalną jest teoria treści Panofskiego.</p> <p>W przypadku pomnika Rembielińskiego tuż po wykonaniu szkicu przygotowałam zestawienie zależności pomiędzy zagadnieniami z »historii stylu« oraz »historii typów«. Uważając, że zagadnienia »historii stylu« oraz »historii typów« powinny być spójne ze sobą, przedstawiam je w poniższej tabeli. Pierwszym interesującym mnie elementem była grupa związana z usytuowaniem pomnika w terenie przy budynku Sukcesji, drugim i trzecim — grupa związana z postacią rzeźby Rajmunda Rembielińskiego.</p>	<p>Ekspert / Umiejętności / Inspiracje</p>

Jak współpracuję?		Kategoria
Analiza ikonograficzna		Ekspert / Umiejętności / Inspiracje
Wykorzystanie wolnej przestrzeni przed pomnikiem dla pokazania strony en face postaci.	Motyw przedstawienia rozwoju miasta na podstawie usytuowania pomnika.	
Wyznaczenie głównego kierunku »najścia« na pomnik. Widz, podchodząc do pomnika, stoi na wyznaczonej przez RembIELińskiego granicy miasta. Za plecami ma fragment Łodzi, przed sobą postać samego RembIELińskiego.		
Kompozycyjne i formalne ujęcie postaci.	Wydobycie cech osobowych przedstawianej postaci.	
Kompozycja symetryczna, statyczna, nawiązująca do kształtu trójkąta.	Kompozycyjne reguły nawiązujące do takich cech, jak: spokój, trwałość i niezmiennosc, równowaga i harmonia.	
Figura postaci ujęta w kształtach geometryzujących, których zadaniem jest przekierowanie wzroku widza na szczegóły rzeźby.	Geometryzujące formy mają sugerować takie cechy charakteru, jak: pewność i stanowczość.	
Szczegóły postaci: twarz i dłonie, wyrzeźbione realistycznie.	Realistyczne wyrzeźbienie twarzy i dłoni — pokazanie miękkich cech postaci Rajmunda RembIELińskiego, np. dbałość o jakość życia jednostki w tworzonej infrastrukturze nowego miasta.	
Elementy preikonograficzne: mężczyzna w sile wieku, cyrkiel, brak cokołu, plan miasta.	Personifikacja twórcy — założyciela miasta.	
Stylistyka kontrastu oparta o formy rzeźbiarskie.	Skierowanie uwagi na cechy charakterystyczne dla zawodowej działalności przedstawianej postaci.	
Elementy geometryzujące i realistyczne.	Planowanie miasta zarówno w perspektywie tworzenia infrastruktury urbanistycznej, jak i społecznej.	
Streszczenie przeprowadzonej analizy ikonograficznej i ikonologicznej podałam pracownikom działu public relations Centrum Handlowo-Rozrywkowego Sukcesja tuż przed publikacją projektu pomnika: „Możemy domyślać się, że, gdy Rajmund RembIELiński pracował dla Łódzian nad planem miasta, był energicznym, owładniętym pasją człowiekiem. Taka właśnie ma być ta rzeźba.		Odniesienie / Autoreferat



Jak współpracuję?	Kategoria
<p>Stojący w kontrapoście, wyprostowany, dumny mężczyzna, oparty o cyrkiel (symbol jego pracy), patrzący na swoje dzieło: plan miasta” (<a href="http://sukcesja.eu">http://sukcesja.eu</a>).</p> <p>Byłam gotowa na spotkanie z pomysłodawcami pomnika, moimi przyszłymi zleceniodawcami i fundatorem pomnika.</p>	
<p>Dwa spotkania: 28 i 31 lipca 2014 r.</p> <p>Nadszedł czas ważnych spotkań. Nie byłam do końca pewna, czy mój projekt zostanie zatwierdzony, a ja czułam się z nim emocjonalnie związana. Niepotrzebnie się obawiałam.</p> <p>W tych spotkaniach uczestniczył również mój mąż. Jak zwykle bardzo odpowiadała mi sytuacja, kiedy nie musiałam pilnować spraw organizacyjnych i finansowych.</p> <p>Rozmowa z prezesem zarządu Fabryki Biznesu Krzysztofem Apostolidisem, fundatorem pomnika, była krótka i rzeczowa. Poznaliśmy przedstawicieli działu architektonicznego spółki. Tak, jak się spodziewałam, założenia posadowienia pomnika spotkały się z aprobatą. Obiecano uwzględnić moje uwagi. Ustawienie mapy przed pomnikiem, jak założyłam, będzie zorientowane zgodnie z różą wiatrów w kierunku północnym.</p>	Odniesienie / Autorefleksja
<p>Dostaliśmy plany terenu przed Sukcesją oraz wizualizację całości. Dowiedziałam się, że plan Łodzi umieszczony przed pomnikiem zostanie wykonany w technice inkrustacji. Wydrążony rysunek planu wraz z napisami w posadzce kamiennej wypełniony zostanie blachą kwasoodporną.</p>	Ekspert / Wiedza / Oparta o informacje
<p>Z prezesem Towarzystwa Przyjaciół Łodzi Ryszardem Bonisławskim spotkaliśmy się w pracowni w czwartek 31 lipca 2014 roku.</p> <p>W trakcie wizyty pan prezes poinformował mnie, że na tablicy umieszczonej przed pomnikiem widnieć będą słowa spod ryciny Antoniego Oleszczyńskiego: „PREZES Kommissyi Łomżyńskiey 1807. PREFEKT Płocki 1808. INTENDENT Jeneralny Woysk Polskich 1809. PREZES Kommissyi Województwa Mazowieckiego 1815. MARSZAŁEK Seymu Polskiego 1820. Ur. 1775 † 1841”. A obok nich wizerunek herbu rodu Lubicz.</p>	Odniesienie / Autoreferat
<p>Kostium</p> <p>We wtorek, piątego sierpnia, poszliśmy z mężem do Łódzkiego Centrum Filmowego, do wypożyczalni kostiumów i rekwizytów. Chciałam zobaczyć postać ubraną w strój z epoki, w której żył Rajmund Rembieliński.</p>	Odniesienie / Autoreferat
<p>Kontrapost — poza powielana i interpretowana przez artystów od sztuki starożytnej. Stosowana wszędzie tam, gdzie dynamizm ruchu miał być kompozycyjnie zrównoważony. Zdawałoby się, że powiedziano za jej pomocą już wszystko. Od pochwały piękna ludzkiego ciała, np. w posągu <i>Doryforos</i> przedstawiającym mężczyznę niosącego włócznię Polikleta z Argos, aż do pokazania cierpienia, np. w rzeźbie <i>Chrystus Zmartwychwstały</i> Lorenza di Pietra (Vecchietty).</p>	Ekspert / Wiedza / Oparta o informacje
<p>Stanisław Ignacy Witkiewicz elementy te określa jako formy sylwetowe:</p> <p style="padding-left: 40px;">Każda część pola widzenia ma swoją formę sylwetową, która stanowi granicę oddzielającą ją od innych form, więcej ciemnych lub jasnych, albo inaczej niż ona zabarwionych. Forma ta może być mniej lub więcej wyraźna, prosta lub zawiła (Witkiewicz 1974: 164).</p>	Ekspert / Wiedza / Oparta o zewnętrzną wiedzę

Jak współpracuję?	Kategoria
<p>Witkiewicz rozróżniał dwa modele form: formę sylwetową przypisaną płaszczyźnie oraz formę rzeczywistą występującą w rzeźbie. Pierwsza, sylwetowa, jest formą położoną na płaszczyźnie równoległą do naszych oczu. Druga, rzeczywista, tworzy przestrzenną relację pomiędzy przedmiotami, formami rzeczywistymi, a naszym ciałem.</p> <p>Za najprostszą formę sylwetową Witkiewicz uznał wypełnione jednym kolorem koło, a dla formy rzeczywistej — kulę. Odnajdywał w tych formach zdolność „wywoływania wrażenia jedności absolutnej” (Witkiewicz 1974: 165). W osiągnięciu przeżycia estetycznego nie chodzi jednak o sformułowanie jedności absolutnej. Rzecz w pojmowaniu „wielości danych form jako pewnej całości, pojmowanie wielości w jedności” (Witkiewicz 1974: 165). Rzecz w stworzeniu takiej kompozycji, by formy główne stanowiły „element wiążący daną wielość form w jedność” (Witkiewicz 1974: 37). Witkiewicz bardzo rygorystycznie przestrzegał zasady oddzielania form sylwetowych od rzeczywistych. Nie twierdził jednak, że żądają nimi odmienne zasady kompozycyjne. Fizjologiczna ułomność postrzegania zmusza do widzenia płaskiego. Nakazuje analizować rzeźbę jako sumę »spostreżonych form sylwetowych«. Zauważa, że, patrząc na rzeźbę, wyodrębniamy „jeden z wielu rzutów na daną płaszczyznę (czyli profil, jak mówią rzeźbiarze) z danym światłocieniem. Ten jeden profil może być rzutem przedmiotu tylko lub może dzielić daną płaszczyznę w ten sposób, że całość stanowi kompozycję czystej formy” (Witkiewicz 1974: 36).</p>	
<p>Rozporządzanie masą form łączonych w wizualny ciężar ważności ustalający ich hierarchię względem siebie jest podkreślany lub wyciszany tkwiącymi w nich napięciami kierunkowymi. Według Witkiewicza, w formułowanych przez artystę kształtach istnieją określonej mocy »napięcia kierunkowe« oddziałujące we wskazaną stronę, odmierzane według głównej osi danej masy. Pierwotnie kształty te miały charakter regularny, a zdeformowaniu uległy poprzez oddziaływanie sił »napięć kierunkowych«. Ich siła i kierunek konstruuje szkielet kompozycyjny danego dzieła. Celowe ich rozłożenie narzuca kolejność postrzegania elementów — treści przekazu. Odpowiednio sformułowane prowadzą wzrok odbiorcy według wyznaczonych linii kierunków; w prawo lub lewo, do góry lub w dół obrazu bądź rzeźby. Mogą również wstrzymać wzrok, tworząc »napięcie kierunkowe« pojmowane jako »masa nieruchoma«. Mówimy wtedy o równoważeniu się sił, braku dominanty.</p>	<p>Ekspert / Umiejętności / Oparte o zewnętrzną wiedzę</p>
<p>Kontrapost to przykład ułożenia ciała ludzkiego, w którym kierunki działających sił poszczególnych elementów równoważą się względem siebie. Kompozycja, nosząc cechy dynamizmu, jest jednocześnie zrównoważona i zamknięta. Ilustracja 10A przedstawia Dawida Michała Anioła z zaznaczonymi silniami »linii kierunkowych«. Kolorem czerwonym podkreślona została para linii głównych, wykazujących działanie »sił kierunkowych« nacechowanych wzajemnym znoszeniem »napięć kierunkowych«. Kolorem niebieskim zaznaczono wzajemnie znoszące się kierunki sił o nieco słabszej mocy działania. Za Witkiewiczem można podać, że o powiązaniu form w jedność kompozycyjną w tej rzeźbie decyduje forma wyznaczona przez dwie główne silnie kierunkowe. Następne są ich dopełnieniem, łączącym się z głównym kierunkiem wizualnej dynamiki posągu zgodnie z zasadą »jedności w wielości«.</p>	<p>Ekspert / Wiedza / Oparta o informacje</p>
<p>Zamknięty charakter kompozycji ułatwia wyodrębnienie najistotniejszej treści dzieła. Autor kieruje uwagę widza w sposób jednoznaczny. Dla zobrazowania omawianego zagadnienia posłużyć się przykładem postaci Chrystusa w rzeźbie Vecchiety. Pierwszym zauważalnym elementem rzeźby jest wyciągnięta dłoń, następnie wykrzywiona w grymasie twarz. Uwaga jest poprowadzona przez linię kierunkową o największej sile działania, pozostałe są jej podporządkowane (il. 10B).</p>	<p>Ekspert / Umiejętności / Oparte o zewnętrzne doświadczenie</p>

Jak współpracuję?	Kategoria
<p>Pojęcie czystej formy jest pojęciem granicznym, tzn., że nigdy żadne dzieło nie może być okazem absolutnie Czystej Formy, ponieważ jest dziełem danego rzeczywistego indywiduum, a nie tworem jakiegoś niewyobrażalnego, abstrakcyjnego ducha. Uczucie metafizyczne polaryzuje się w psychice danego osobnika i stwarza sobie Formę zindywidualizowaną, przy czym treści uczuciowe i wyobrażeniowe przyjmują udział w jej powstawaniu i czynią ją w stworzonym już dziele nieczystą. [...] W świetle tego stwierdzenia, każde przedstawienie wizualne może jedynie dążyć do osiągnięcia Czystej Formy, zbliżając się do niej mniej lub bardziej. Nigdy nie będzie konstrukcją samą w sobie, od czego niezależną (Witkiewicz 1974: 317).</p>	<p>Ekspert / Wiedza / Oparta o zewnętrzną wiedzę</p>
<p>Wykonanie modelu gipsowego składa się z trzech głównych etapów: przygotowania formy negatywu, właściwego odlewu gipsowego oraz »cyzelki« — ostatecznego wykończenia rzeźby.</p> <p>Pierwszy etap, przygotowanie formy, rozpoczyna się odpowiednim podziałem rzeźby na części — tak, aby poszczególne kształtki gipsowe nadawały się do łatwego oddzielenia. Rysunek 12A przedstawia model przygotowany do narzucenia gipsu. Następnie, zgodnie z podziałami, metodą narzutu wykonuje się poszczególne elementy formy gipsowej (il. 12B). Po zakończeniu rzeźba pokryta jest warstwą gipsu poroździelanego przygotowanym wcześniej podziałem. Wykonując opisane czynności, trzeba zadbać, by kształtki formy negatywu ściśle przylegały do siebie. Procedura ta przebiega następująco: tam, gdzie utworzona została ścianka gipsowa, zdejmujemy podział, nie jest już potrzebny; tam, gdzie jeszcze jej nie ma, zostawiamy; postępujemy tak aż do wypełnienia wszystkich podziałów modelu.</p> <p>Po zakończonej pracy przygotowaną formę pozostawiamy na jakiś czas, by gips porządnie związał. Następnie zdejmujemy z rzeźby poszczególne kształtki formy negatywowej. Czyścimy je i łączymy w większe kawałki. Formę negatywową modelu projektu pomnika Rembielińskiego prezentuje ilustracja 12D. Ostatnią czynnością, jaką musimy wykonać, jest pokrycie cienką warstwą smarówki (tłuszczem) wewnętrznej strony formy. Jeżeli tego nie zrobimy, możemy mieć kłopoty z oddzieleniem formy negatywu od rzeźby.</p> <p>Dostępne są dwie metody uzyskania odlewu rzeźby z formy. Pierwsza polega na sklejeniu formy i zalaniu jej gipsem, druga — na odlaniu poszczególnych fragmentów rzeźby z kształtek formy i ich sklejeniu. Wybór metody zależy od kształtu lub wielkości rzeźby.</p> <p>Model pomnika Rembielińskiego został odlany za pomocą technologii łączącej obie metody. Najpierw sklejono mniejsze kawałki w dwie formy (il. 12 D–E). Następnie do jednej z nich włożono konstrukcję wzmacniającą. Do tak przygotowanych form wlało gips. Po czasie wymagany przez technologię wiązania gipsu wszystko razem zlepiono (il. 13A).</p>	<p>Ekspert / Umiejętności / Oparte o zewnętrzne doświadczenie</p>
<p>Trzeci i ostatni etap kończący pracę nad gipsową wersją modelu polega na cyzelowaniu, usuwaniu zbędnych nadlewów oraz na korekcie rzeźby. Najczęściej są to drobne, kosmetyczne poprawki. Ilustracja 14 przedstawia ukończony odlew gipsowy modelu w skali jeden do dziesięciu.</p>	<p>Ekspert / Umiejętności / Oparte o zewnętrzne doświadczenie</p>
<p>Prezentacja projektu 11.09.2014</p> <p>Rachunek sumienia nie wypadł korzystnie, prace nad projektem rzeźbiarskim trwały ponad miesiąc. Czas upływał nieubłaganie. Do spotkania, na którym miało dojść do ostatecznego zatwierdzenia projektu, zostało już kilka dni.</p>	<p>Emocje / Kryzys</p>

Jak współpracuję?	Kategoria
Wreszcie nadszedł 10 września 2014 roku, dzień zatwierdzenia projektu pomnika. Następnego dnia mogłam przystąpić do realizacji właściwej rzeźby — pomnika Rajmunda Rembielińskiego.	Emocje / Podniecenie emocjonalne
Prezentacja odbyła się w siedzibie Fabryki Sukcesu u prezesa Krzysztofa Apostolidisa. Do projektu nikt nie miał zastrzeżeń, mogliśmy z mężem rozpocząć prace nad przygotowaniem konstrukcji dla pomnikowej rzeźby.	Odniesienie / Autoreferat
<p><b>Narzucanie gliny</b></p> <p>Pod pojęciem »narzucania gliny« rzeźbiarze rozumieją nakładanie materiału na konstrukcję. To ważny etap powstania rzeźby. Teraz podejmuje się decyzje definiujące kształt rzeźby.</p> <p>Pod pojęciem »narzucania gliny« nie kryje się mechaniczne nałożenie gliny, lecz twórcze kreowanie formy. Późniejsze wprowadzanie detali, dbałość o realistyczne szczegóły to nakładka. Twierdzę, opierając się na własnym doświadczeniu, że jest to etap, który wymaga najwięcej czasu i twórczego wysiłku.</p>	Ekspert / Umiejętności / Oparte o zewnętrzne doświadczenie
<p><b>Konstrukcja</b></p> <p>Przygotowanie konstrukcji rzeźby postaci Rajmunda Rembielińskiego nie należało do mnie, zajmował się tym mój mąż. Dostał model, na podstawie którego rozliczył kształt i wielkość. Ja miałam chwilę wytchnienia.</p>	Odniesienie / Autoreferat
25 stycznia 2015 roku studio było do mojej dyspozycji. Na kawalecie stała dwumetrowa metalowa konstrukcja (il. 17A) obłożona styropianem poklejonym pianką montażową (il. 17B). Całość zespolona była ze stalową płytą, którą przykręcono do obrotowego kawaletu. Stabilność konstrukcji zapewniała stalowa rura, do której mój mąż przyspawał szkielet rzeźby. Ręce naszykowane były osobno jako odrębne elementy. Byłam zadowolona z tego rozwiązania; wiedziałam, że nie będą mi przeszkadzały w trakcie rzeźbienia nóg i korpusu.	Odniesienie / Autoreferat
Edward Nęcka w publikacji <i>Psychologia twórczości</i> pisze: „Wiele wskazuje na to, że emocje nie tylko wpływają na przebieg procesu twórczego, ale również stanowią jego istotną część składową. Pełnią bowiem funkcje motywujące i pobudzające, a także quasi-poznawcze, polegające na sterowaniu procesem twórczym” (Nęcka 2001: 77). To niezwykle trafne spostrzeżenia.	Ekspert / Wiedza / Oparta o zewnętrzną wiedzę
<p>Psychologia ustawia emocje na dwóch skrajnych płaszczyznach: umieszczając naprzeciw afekty pozytywne i negatywne. Nęcka, powołując się na badania Williama Gordona, dochodzi do wniosku, że pozytywne afekty, poprzez zdolność odrzucania negatywnych, redukują błędne rozwiązania.</p> <p>Przytoczona przez Nęckę teoria, określana jako reakcja »hedoniczna«, występuje na pograniczu rozwiązania problemu lub w trakcie wytwarzania „istotnie ważnych »półproduktów« procesu twórczego (np. częściowego wglądu, przeformułowania problemu). Subiektywnie reakcja hedoniczna polega na »ciepłym uczuciu, że ma się rację«”. Nęcka (1987) uznał, że tego</p>	Ekspert / Wiedza / Oparta o zewnętrzną wiedzę

Jak współpracuję?	Kategoria
<p>rodzaju afekt może tkwić u podłoża jednej ze strategii twórczego myślenia, zwanej strategią ukierunkowanej emocji. Emocja sterująca procesem twórczym może mieć znak pozytywny i negatywny (Nęcka 2001: 84).</p> <p>Nie jestem psychologiem, jednak bliskie jest mi stwierdzenie przytoczone przez Nęckę za Schuldbergiem i Richardsem, że „twórczość jest emocjonalnie kosztowna [...] (Schuldberg 1994). Płacimy przede wszystkim lękiem przed odrzuceniem, przed oceną, przed samotnością, przed niepowodzeniem. Niekiedy pojawia się lęk przed przekroczeniem granicy »normalności«, ponieważ proces twórczy może przynieść doświadczenia znacznie odbiegające od dotychczasowych sposobów percepcji rzeczywistości (Schuldberg 1994). Płacimy również częstymi i gwałtownymi zmianami nastroju, od stanów hipomaniakalnych do przygnębienia i zniechęcenia (Richards 1994)” (Nęcka 2001: 86).</p>	
<p>Witkiewicz, pisząc o działających »liniach kierunkowych«, których zadaniem jest deformacja linii czy figur, niejako musiał pogodzić się z niezgodnością ruchu ręki i wynikiem rysunkowo malarskim. O łuku przedstawionym na ilustracji 20A powiemy, że został zdeformowany na skutek jednokierunkowej dużej siły działającej na niego z prawej strony i dwóch mniejszych działających z lewej. Czy rzeczywiście tak jest? Czy tak powstała? Aby się o tym przekonać, wystarczy wykonać proste rysunkowe doświadczenie. Rysując linię łuku, należy zwrócić uwagę na zmienność układu ręki w trakcie rysowania.</p> <p>Ilustracja 20B przedstawia schemat narysowanej przeze mnie linii. Wyróżnić można trzy główne punkty ułożenia dłoni. Jeżeli zakładamy, że zaczynamy rysować linię od góry, a za punkt odniesienia przyjmujemy paznokieć kciuka, to zauważymy, że w punkcie pierwszym jego koniuszek skierowany jest do góry, w punkcie drugim przekreślony zostaje o dziewięćdziesiąt stopni, a w punkcie trzecim — do dołu. W tym sensie rysunek, grafika czy obraz jest zaprezentowaniem rzeczywistości, a nie rzeczywistością. O zgodności możemy tu mówić tylko w odniesieniu do komunikacyjnej przestrzeni tworzenia i odbioru, a nie rzeczywistego procesu powstawania. W rzeźbie wykonywanej w glinie jest inaczej. Jeżeli deformuję, deformuję naprawdę, naciskam, ubijam, używam realnie istniejącej »siły kierunkowej«.</p>	<p>Ekspert / Umiejętności / Oparte o zewnętrzną wiedzę</p>
<p>Katarzyna Kobro i Władysław Strzemiński postrzegają rzeźbę jako rozgrywający się stosunek »przestrzeni wewnętrznej« do »przestrzeni zewnętrznej«, wpisujący się w prawo istnienia »ciągłości« i »nierozzerwalności«. Twierdzili: „Podstawowym prawem plastyki trójwymiarowej jest brak granic naturalnych. Rzeźba rozwija się w przestrzeni nieograniczonej [w odróżnieniu od obrazu, który zamknięty jest w granicach płótna]. Obraz nie powinien mieć żadnego związku z tym, co jest poza nim, stanowi świat zamknięty sam w sobie, odrębny, obojętny na otoczenie i budujący się według swoich własnych praw organicznych. Tej granicy z góry zakreślonej, tej granicy przyrodzonej rzeźba nie posiada” (Strzemiński, Sztabiński 2006: 53). Z prawem »wzajemności kształtów« ściśle powiązana jest cecha »czasoprzestrzenności«. „Wprowadzenie do dzieła sztuki trzeciego wymiaru, tzn. głębi, pociąga za sobą czasoprzestrzenność. Czasoprzestrzennością nazywamy zmienność tego dzieła sztuki przy oglądaniu go z rozmaitych stron. Każde przesunięcie oglądającego powoduje inny wygląd układu kształtów. Dzieło sztuki w ten sposób żyje nie tylko w przestrzeni, lecz również w czasie, gdyż ma znaczenie nie tylko układ kształtów sam przez się, lecz jednocześnie też kolejność, w jakiej się on objawia przy oglądaniu jego z rozmaitych stron” (Strzemiński 2006: 82).</p>	<p>Ekspert / Wiedza / Oparta o zewnętrzną wiedzę</p>



Jak współpracuję?	Kategoria
<p>Te prawa odbioru rzeźbiarskiego dzieła sztuki obowiązują wszystkie style i kierunki w całej historii tworzenia. Pomimo różnic między sztuką odrzucającą realizm, indywidualizm lub ekspresjonizm i sztuką hołdującą realizmowi, indywidualizmowi lub ekspresjonizmowi istnieje wspólny mianownik. Jest nim bezwzględne prawo zasad układów przestrzenno-kompozycyjnych. Rozumienie i przestrzeganie tego prawa nakazuje uznać etap określania kształtu rzeźby za najistotniejszy z całego procesu powstawania. Błędy popełnione w początkowej fazie zostają na zawsze. Nie przykryje się ich żadną, nawet najdoskonalszą realistycznie nakładką.</p>	
<p><b>Określanie formy</b></p> <p>Wasył Kandyński wyróżnił dwa sposoby postrzegania i przeżywania wszelkich zjawisk: »zewnątrzny« i »wewnętrzny«. Pomiedzy obserwatorem i zjawiskiem postawił »niby-szybę« utrudniającą »nawiązanie bezpośredniego, wewnętrznego kontaktu« (Kandyński 1986: 12). Odsunięcie owej »niby-szyby« oznacza odrzucenie znaczeniowych pozorów sztuki przedmiotowej na rzecz dostrzegania »wewnętrznych aspektów« struktury dzieła sztuki. Rozgrywa się wówczas w nim »wewnętrzny« dialog sił, kierunków i napięć tkwiących w kompozycyjnych układach form. Aby poznać właściwą istotę dzieła sztuki, należy badać jego poszczególne elementy artystyczne, wydzielić z niego podstawowe formy, by następnie poddać je szczegółowej analizie. Kandyński był malarzem, zajmowały go »elementy podstawowe« organizujące płaską powierzchnię; punkt i linia (przy czym linia często zakreśla płaszczyznę). Zaproponował rozpatrzenie zjawisk w trzech badawczych krokach. Pierwszy etap to: »staranna analiza poszczególnych zjawisk — izolowanie, [drugi to] badanie wzajemnego oddziaływania zjawisk na siebie — konfrontowanie, [trzeci to] wyciąganie wniosków ogólnych z obydwu wymienionych sposobów postępowania« (Kandyński 1986: 17). Jak sam przyznaje, w rozprawie <i>Punkt i linia a płaszczyzna</i> ograniczył [się tylko do dwóch pierwszych zadań badawczych, trzecie pozostawiając w zawieszeniu.</p> <p>Brak opracowania teoretycznego ostatniej części to stworzone przez Kandyńskiego pole dla artystów. Twórcy, za każdym razem komponując dzieło, są zmuszeni łączyć ze sobą »tkwiące napięcia« w poszczególnych (odizolowanych) elementach w całość kompozycyjną.</p>	<p>Ekspert / Wiedza / Oparte o zewnętrzną wiedzę</p>
<p>Moim zdaniem każde dzieło sztuki jest wnikliwym wnioskowaniem z obydwu sposobów postępowania. Jeżeli »kompozycja nie jest niczym innym niż ściśle prawidłową organizacją żywych sił, zamkniętych wewnątrz elementów w postaci napięć« (Kandyński 1986: 98), to każde dzieło sztuki można rozumieć jako analityczne studium istniejących zjawisk zachodzących w ich poszczególnych elementach, jak również występujących między nimi współzależności. Każde przedstawienie jest odrębnym opracowaniem wizualnym. Podobnie jak uczymy się określać myśli słowem, tak możemy nauczyć się określać myśli za pomocą technik wizualnych.</p>	<p>Ekspert / Umiejętności / Oparte o zewnętrzną wiedzę</p>
<p>Władysław Strzemiński mówił o »wzajemnym wpływie myśli na widzenie i widzenia na myśl. Myśl stawia pytania, na które ma odpowiedzieć widzenie. Widzenie daje zasób materiału obserwacyjnego — i ten zasób ulega sprawdzeniu i uogólnieniu w procesie opracowania myślowego« (Strzemiński 1974: 13). Zauważył on, że wraz ze zdobywaniem doświadczeń zwiększa się tzw. »świadomość wzrokowa« — umiejętność interpretacji tego, co biologicznie zapisane na siatkówce oka. Jako przykład podał »zawodową sprawność wzrokową. Oko doświadczzonego włóknarza dostrzeże dziesięciokrotnie więcej braków tkaniny niż tak samo sprawne (w znaczeniu biologicznym) oko człowieka innego zawodu« (Strzemiński 1974: 15).</p>	<p>Ekspert / Umiejętności / Oparte o zewnętrzną wiedzę</p>

Jak współpracuję?	Kategoria
<p style="text-align: center;">***</p> <p>Czy rzeźbiarz może korzystać z doświadczeń malarza?</p> <p>Ja korzystam. Niezależnie od tego, w jakiej materii pracujemy, czy kształtujemy przestrzenną formę, czy zostawiamy ślady narzędzia na płaskiej powierzchni, zawsze tworzymy punkty, linie, płaszczyzny. Kandyński działanie sił i napięć rozgrywających się w punktach i liniach wyjaśnił na przykładach rysunkowo-malarskich. Przyznał jednak, że podobne zależności występują w otaczającej nas naturze oraz we wszystkich dziedzinach sztuk. Rzeźbie nie poświęcił zbyt wiele miejsca, twierdząc: „W rzeźbie i architekturze punkt jest wierzchołkiem kąta przestrzennego, a więc i zarodkiem, z którego te płaszczyzny powstają. Dają się z niego wyprowadzić i do niego wprowadzić” (Kandyński 1986: 38), natomiast o liniach pisał: „Nie trzeba zbyt długo dowodzić roli i znaczenia linii w kompozycjach rzeźbiarskich i architektonicznych — jakiegokolwiek rozbudowanie formy w przestrzeni jest równoznaczne z rozbudowaniem formy linearnej” (Kandyński 1986: 107).</p> <p>Nadawanie rzeźbie formy jest niczym innym jak poszukiwaniem układów kompozycyjnych, wydobywaniem punktów, linii i płaszczyzn. Na podstawie własnych prac mogę wyróżnić dwie podstawowe grupy punktów i linii: strukturalne i zewnętrzne. Strukturalne wynikają z bryły rzeźby; powstają na styku płaszczyzn oraz rysują jej profil. Strukturalnymi liniami nazywam również te, które nie są widoczne w rzeźbie jako linie, lecz tworzą siatkę kompozycyjną, wyznaczoną przez główne optyczne kierunki rozłożenia ciężaru bryły. Zewnętrzne punkty i linie to te nakładane na rzeźbę i niepowiązane z jej strukturą. Są rysunkiem na powierzchni rzeźby, często pełnią funkcję wyłącznie dekoracyjną. Wykonuje się je na samym końcu prac rzeźbiarskich.</p>	<p>Ekspert / Umiejętności / Inspiracje</p>
<p>Opisując poprzedni etap narzucania gliny, odwoływałam się do pierwszych poszukiwań punktów, linii i płaszczyzn strukturalnych w rzeźbionej przeze mnie figurze. Wskazany fragment (il. 19A, 19B i 19C) miał być odniesieniem do dalszych poszukiwań. Rozumiałam go jako klucz pomocniczy, który miał prawo ustąpić miejsca bardziej znaczącym, odnalezionym w toku dalszych prac.</p> <p>Ilustracja 21A przedstawia rozłożenie podstawowych linii strukturalnych. Czerwonym kolorem zaznaczyłam tę będącą inspiracyjnym punktem wyjścia, względem której przeprowadziłam kolejne, zaznaczone na białym. Ilustracja 21B przedstawia te same linie, zaznaczone tylko kolorem czerwonym, po to, by pokazać ich jednakowy wkład do budowy kompozycji bryły postaci.</p> <p>Omawiane linie są liniami strukturalnymi wyznaczającymi budowę kompozycyjną rzeźby. Każda z nich łączy się ze sobą w jednym punkcie. O każdej można powiedzieć, że tworzy linię łamaną z linią leżącą w najbliższym położeniu, tworząc z nią trójkątny układ.</p> <p>Wasył Kandyński o linii łamanej pisał, że ma tendencje do budowania płaszczyzny. Utworzony kształt jest zdeterminowany przez siłę i kierunek sił działających na poszczególne jego elementy składowe. W przypadku płaszczyzny zarysowanej przez kąt prosty mamy do czynienia z parą linii o równoważących się siłach przeciwstawnych. Pionowej dynamicznej o gorącej temperaturze oraz poziomej pasywno-chłodnej. Odchylenie boków trójkąta od pierwotnego położenia prowadzi do zmiany dynamiki płaszczyzny. Im ramiona są bardziej rozwarłe, tym płaszczyzna jest stateczniejsza, im ramiona są ustawione bliżej siebie, tym płaszczyzna zyskuje na mocy i dynamice.</p>	<p>Ekspert / Umiejętności / Inspiracje</p>

Jak współpracuję?	Kategoria
<p>Zastosowany przeze mnie podział kompozycyjnej siatki strukturalnej opierał się o trójkąty ostre, tworzące dynamiczne płaszczyzny. Ich koncentryczne położenie pozwoliło przyhamować działanie sił w poszczególnych trójkątach. Jednocześnie nie wyznaczało jakiegś szczególnej roli żadnemu z nich. Drugą bardzo ważną właściwością tego typu budowy kompozycji jest przypisana trójkątnym formom cecha otwartości oraz łatwość, z jaką łączą się z innymi kształtami.</p> <p>Drugi rodzaj linii strukturalnych, które zarysowałam w rzeźbie na początkowym etapie pracy, to linie wytyczające jej profil. Na ilustracji 21C kolorem niebieskim zaznaczone są dwa główne obrysy linii profilowych. Rola, jaką pełnią w stosunku do linii wyznaczających kompozycję, jest dobrze widoczna. Poprzez zamknięcie trójkątnych form w płaszczyzny dynamizm linii został wyciszony. Sylwetka postaci nabrała smukłości.</p> <p>W trakcie początkowej fazy nadawania formy wyznaczyłam pierwsze linie strukturalne budujące przestrzeń. Na rysunku 21C są one zaznaczone żółtym kolorem. Wybrałam te, które miały dla mnie największe znaczenie. Pokazany na fotografii fragment rzeźby ilustruje linie styku płaszczyzn wyznaczających bryłę klatki piersiowej.</p>	
<p>Wszystko już było gotowe, podest, na którym miał stanąć model, cyrkiel zrobiony z drewna.</p> <p>Pozowa zgodził się Ryszard Kobza. W środowisku łódzian znany jako miłośnik historii naszego miasta. Pozowanie to ciężka praca. Nieruchome stanie przez kilka godzin nie jest łatwe. Prosząc Ryszarda, kierowałam się dwoma przesłankami: jego wyglądem fizycznym, sprawnością i gotowością współpracy. Spełniał moje kryteria: jest przystojnym i postawnym mężczyzną. Był na tyle ciekawy zdarzeń dotyczących miasta, że mimo spodziewanego wysiłku przyszedł do pracowni i zdecydował się pozować.</p>	Odniesienie / Autorefleksja
<p>Czekałam, stojąc obok kawaletu. Wreszcie usłyszałam kroki na schodach. Wszedł. Poprosiłam, by stanął na podeście. Wy tłumaczyłam jak. Niełatwo przyjąć pozę, by wyglądać naturalnie. Na początku Ryszard był sobą, a nie Rembielińskim. Postanowiłam, że trzeba zmienić otoczenie. To czasem pomaga. Chciałam, żeby Ryszard, spacerując po podwórku, oswajał się z kostiumem, co pozwoli mu wczuć się w postać, ale wciąż nie potrafiliśmy zacząć współpracy. Sytuacja była zupełnie niezależna ode mnie. W końcu przypadkiem zaczęliśmy rozmawiać o jego pasji, o fascynacji walkami Wschodu. Poprosiłam, by zaprezentował mi podstawowe techniki przyjmowanych pozycji. I wtedy nastąpił przełom.</p> <p>Ryszard rozluźnił się i nieświadomie przyjął właściwą pozę. Teraz mógł skupić się na tym, co doskonale znał, wyzbywając się balastu skrepowania. Wróciliśmy do pracowni, każdy na swoje miejsce.</p>	Odniesienie / Autoreferat
<p>Z mojego punktu widzenia rzeczywistość interpretowana istnieje w chwili tworzenia. Wraz z powstaniem zamienia się w rzeczywistość inspirującą.</p>	Ekspert / Umiejętności / Inspiracje
<p>Wasył Kandyński wskazał na trzy podstawowe typy układów ramion tworzących kąty, w konsekwencji trzy rodzaje przekazywanych za ich pomocą »wydźwięków« wizualnych napięć. Są nimi: kąty ostre koncentrujące w sobie największy ładunek napięć, kąty rozwarte o rozproszonym układzie napięć oraz kąty proste o ich zrównoważonym działaniu.</p>	Ekspert / Wiedza / Oparta o zewnętrzną wiedzę

Jak współpracuję?	Kategoria
<p>Opisana zasada ma odzwierciedlenie w zastosowanym układzie kompozycyjnym omawianej rzeźby. Siatki dominujące zbudowane są w większości z kątów ostrych, natomiast siatki dopełniające — z kątów rozwartych. Dynamika skoncentrowanych napięć wizualnych wpisanych w siatkę dominującą ma za zadanie ściągnąć ku sobie wzrok widza. Należy zwrócić uwagę, że działanie tego układu nie jest obojętne dla przebiegu strukturalnych linii profilowych rzeźby. W miejscach koncentracji napięć wizualnych linia profilowa ulega deformacji, wygięciu. Definicja łuku podana przez Kandyńskiego brzmi: „Jeżeli dwie siły jednocześnie działają na punkt, i to w ten sposób, że jedna z nich nieustannie i stale w tym samym stopniu przewyższa swym naciskiem drugą, powstaje linia krzywa, której podstawowym typem jest łuk” (Kandyński 1986: 83).</p>	<p>Ekspert / Umiejętności / Oparte o zewnętrzną wiedzę</p>
<p>Zgodnie z teorią napięć wizualnych Kandyńskiego miejscami koncentrującymi uwagę widza są obszary o podwyższonej temperaturze postrzegania wizualnego. Kandyński wielokrotnie przeciwstawiał dwa skrajne wrażenia związane z odczuwaniem temperatury: chłód i gorąco, a tym samym aktywność (»gorąco«) — pasywność (»chłód«).</p> <p>Linie pionowe, podobnie jak kąty ostre, zaliczane są do elementów dynamicznych, ich temperaturę określa się jako »gorąco«. Wykorzystanie w rzeźbie wymienionych elementów formalnych pozwoliło mi utrzymać wizualne napięcie, pomimo wprowadzenia znoszących się »linii kierunkowych« charakterystycznych dla pozy kontrapostu (temat ten poruszałam w podrozdziale <i>Projekt — rzeźba w skali</i>).</p>	<p>Ekspert / Wiedza / Oparta o zewnętrzną wiedzę</p>
<p>O linii łamanej Kandyński pisał: „Najprostsza linia łamana może skomplikować się przez to, że do dwóch pierwotnie tworzących ją linii przyłączymy jeszcze kilka innych. Punkt otrzymałby wtedy nie dwa, lecz więcej uderzeń” (Kandyński 1986: 81). Po »uderzeniu« punkt rysuje linię, po kolejnym zmienia kierunek — łamiąc linię. Powstaje płaszczyzna. O dynamice — »napięciu linii«, w konsekwencji określonej przez nią płaszczyzny, decyduje siła oraz ilość »uderzeń«. Im większy jest nacisk na linię, tym większa następuje deformacja, wprowadzająca dynamizm do przedstawienia wizualnego. Na rysunkach (26C, 26D, 26E) punkty nacisku oznaczono strzałkami. Białe strzałki wskazują na uderzenia o umiarkowanym i słabym natężeniu, czarne — o natężeniu silnym.</p>	<p>Ekspert / Wiedza / Oparta o zewnętrzną wiedzę</p>
<p>Płaszczyzna oznaczona na ilustracji 26 cyfrą 2 zdefiniowana została za pomocą linii złożonej z sześciu punktów »uderzeń«. Jej dynamiczny kształt zdefiniowały punkty: 2.a oraz 2.e, rozmieszczone wzdłuż pionowej osi. Za rozłożenie »napięć linii« i utworzonych za ich pomocą płaszczyzn odpowiadają nie tylko siły uderzeń łamiące linię. Równie istotna jest odległość pomiędzy nimi. Im dłuższa linia, tym bardziej zwiększa się jej dynamiczny wyraz (napięcie). Silne przełamanie linii w punktach 2.a oraz 2.e, a także niewielkie — w punktach 2.b, 2.c, 2.d i 2.f, wizualnie dzieli linię na dwa długie odcinki. Proporcje oraz pionowy układ linii nadaje płaszczyźnie charakter dynamiczny — »gorący«. Dynamikę płaszczyzny dodatkowo podkreśla położenie punktów 2.c oraz 2.f. Każdy z nich ma charakter statyczny, ale zestawione w parę zyskują na dynamice. Decyduje o tym formujący płaszczyznę kierunek »uderzeń«. Ich sumująca się jednokierunkowość podwaja siłę oddziaływania.</p>	<p>Ekspert / Umiejętności / Oparte o zewnętrzną wiedzę</p>

Jak współpracuję?	Kategoria
<p>Wszystkie punkty wpływające na kształt linii i płaszczyzny oznaczonej na ilustracji 26 cyfrą 3 są równomiernie rozłożone względem siebie. Przypisane im kierunki sił mają podobne wartości, wszystkie skierowane są do centrum układu. Sytuacja ta buduje przestrzeń o charakterze statycznym.</p> <p>Ostatnia płaszczyzna podana jako przykład ma oznaczenie 26.4. Układ ten jest najbardziej rozbudowany dynamicznie. Jego aktywność tworzą dwie ukośne linie wyznaczone przez pary punktów: 4.a — 4.b oraz 4.d — 4.e, wzmocnione silnym przesunięciem elementu 4.f względem 4.e i 4.g. Ukośny kierunek wzmacnia również jednokierunkowe położenie punktów 4.f i 4.c.</p> <p>Analizując poszczególne płaszczyzny, nie brałam pod uwagę ich wzajemnego oddziaływania na siebie. Warto jednak wymienić zachodzące zmiany rozłożenia sił punktów linii po zestawieniu ich ze sobą. Płaszczyzny oznaczone na rysunku cyframi B.2 oraz B.3, dopełniając się, ujednolicią dynamiczną wartość. Pierwsza traci na mocy przez równoważącą ją płaszczyznę B.3. Druga zyskuje na dynamizmie. Obie ustępują charakterowi płaszczyzny opisanej jako B.4. Ostateczny wzór rozłożenia poszczególnych układów opisuje równanie: <math>B.2 = B.3 &lt; B.4</math>.</p> <p>Przedstawione linie stykają się w punkcie B.1, tworząc wierzchołek. Jest to bardzo istotny punkt wchodzący w skład kompozycyjnej »siatki strukturalnej« (il. 27A oraz 27B). Wskazałam już wcześniej, że kompozycyjna siatka jest stała, niezależnie od wprowadzanych dalej zmian w rzeźbie, a punkt ten pozostał w niezminionej formie aż do finalnego wyglądu rzeźby.</p>	
<p>Tworzenie struktury siatki kompozycyjnej to najdłuższy proces. To trudne zadanie, ponieważ tworzy się linie, które są jedynie wyczuwalne. Nie istnieją realnie. Są ukryte wewnątrz bryły rzeźby. Są szkieletem organizującym przestrzeń. Rzeźbiarz szkicuje je w wyobraźni.</p> <p>Sposobem na sprawdzenie poprawności struktury kompozycyjnej jest wizualne zmierzenie, ważenie proporcji zestawionych układów brył. Nie jest to tylko moje spostrzeżenie, Hochuli w książce <i>Detal w typografii</i> zaznaczał:</p> <p style="padding-left: 40px;">Jak wszystkie figury dwuwymiarowe, które postrzegane są przez nasze oko, tak i litery podlegają zasadom optyki. Stąd wiarygodnym narzędziem oceny właściwości formalnych nie są instrumenty pomiarowe, lecz jedynie zdrowe ludzkie oko (Hochuli 2009: 18).</p>	<p>Ekspert / Wiedza / Oparta o zewnętrzną wiedzę</p>
<p>Metody tej uczyć w szkołach artystycznych. Niestety, nie polega ona na matematycznym wyliczeniu. Opiera się na wrażliwości i spostrzegawczości. Przebiega w następujący sposób: należy stanąć przed swoją pracą na odległość pozwalającą objąć ją wzrokiem, trzymając w ręku np. ołówek. Przyjąć prostą postawę, lekko odchyloną do tyłu. Wyciągnąć rękę przed siebie. Ręka również musi być prosta. W dłoni należy trzymać ołówek tak, by zachowany był kąt prosty w stosunku do kciuka. Następnie wybrać w swojej pracy punkt odniesienia, od którego rozpoczyna się proces wyliczania. Od wyznaczonych punktów odniesienia należy wykreślić położenie punktów i linii strukturalnej siatki. Bardzo pomaga mrużenie oczu, gdyż ułatwia to koncentrację na wybranych fragmentach pracy.</p>	<p>Ekspert / Umiejętności / Oparte o zewnętrzne doświadczenie</p>
<p>Wasył Kandyński pisał:</p> <p style="padding-left: 40px;">Zewnętrznie rzecz traktując, każda forma rysunkowa lub malarska jest elementem. Wewnętrznie zaś rozpatrując, elementem nie jest sama forma, lecz zamknięte w niej wewnętrzne napięcia. [...]</p> <p style="padding-left: 40px;">Gdyby dźwięki jakimś magicznym sposobem nagle zanikły lub zamarły owe napięcia, żywe dzieło sztuki natychmiast stałoby się martwe.</p>	<p>Ekspert / Wiedza / Oparta o zewnętrzną wiedzę</p>



Jak współpracuję?	Kategoria
<p>Wtedy każdy przypadkowy [nieznaczący] zestaw jakiś form pretendowałby do dzieła sztuki. [Tymczasem] treść dzieła sztuki znajduje swój wyraz w kompozycji, tj. wewnętrznej zorganizowanej sumie niezbędnych do jego powstania napięć (Kandyński 1986: 29).</p>	
<p>O rozłożeniu napięć w wierzchołkach Kandyński pisał:</p> <p>Spośród trzech typowych kątów formę najbardziej obiektywną ma kąt prosty, który jest także najchłodniejszym z nich. Dzieli on bez reszty płaszczyznę kwadratową na 4 części.</p> <p>Największe napięcia ma kąt ostry — jest więc najgorętszy. Dzieli on płaszczyznę bez reszty na 8 części.</p> <p>Przekraczanie wielkości kąta prostego prowadzi do osłabienia napięcia skierowanego ku przodowi, a odpowiednio do tego wzrasta tendencja do podporządkowania sobie płaszczyzny. Zachłanność w tym kierunku hamowana jest jednak przez to, że kąt rozwarty nie jest w stanie podzielić całej płaszczyzny bez reszty — odmierza się na niej dwukrotnie i pozostawia resztę mniejszą od 90° (Kandyński 1986: 73).</p>	<p>Ekspert / Wiedza / Oparta o zewnętrzną wiedzę</p>
<p>Kąty, dzieląc płaszczyznę, wyznaczają stopień oddziaływania zawartej w niej dynamiki. W przypadku omawianej »siatki konstrukcyjnej« kąty ostre i łagodne skierowane są do siebie na wprost. W konsekwencji prowadzi to do wzmocnienia ich działania, wzmocnienia wytwarzanych dźwięków. Siły napięć w omawianych kątach, mimo geometrycznej zgodności, nie są sobie równe. Ostry wierzchołek »siatki podstawowej« położony jest wzdłuż lewego boku trójkąta »dopełniającej siatki«. Strzałka jego napięcia nie napotyka żadnej przeszkody, dźwięk brzmi czysto i silnie. Ostry wierzchołek »siatki dopełniającej« przylega do łagodnego wierzchołka »siatki dominującej«. Można więc mówić o naturalnym podziale kąta rozwartego połączonej siatki kompozycyjnej, z której zbudowany jest profil rzeźby. Układ ten z jednej strony prowadzi do wzmocnienia narożnika »siatki podstawowej«, z drugiej — do wyciszenia działania sił przypisanych narożnikowi »siatki dopełniającej«.</p> <p>Analizując kształt »siatki kompozycyjnej« pod względem rodzaju wytwarzanych dźwięków, zauważymy przewagę barw gorących, która świadczy o aktywności wierzchołków ostrych. Sytuację tę determinuje wydłużony w pionie kształt figur siatek. Zawarty w nich dynamizm przebija pasywny charakter »narożników łagodnych«, które nie są w stanie go zatrzymać. Organizacja przestrzeni wywołana przez strukturę »siatki kompozycyjnej« nie opiera się tylko na obrysie jej kształtu. Równie istotne są tzw. korytarze optyczne zarysowane wewnątrz niej. Na ilustracji 30 zostały oznaczone liniami w kolorze białym.</p> <p>Kształt oraz przebieg korytarzy optycznych zdeterminowany jest przez wytworzone »napięcia« wewnątrz wierzchołków. Przebieg górnej części »strukturalnej siatki kompozycyjnej« ustalają »siły napięć narożników« typu »łagodnego«. Suma ich uderzeń jest równa koncentracji mocnego »napięcia« wyemitowanego z dolnego, ostrego wierzchołka.</p> <p>Występujący w nich porównywalny rozkład sił rysuje symetryczny kształt optycznej linii korytarza. O kierunku wygięcia decyduje mocniejsze »uderzenie« z górnego narożnika umieszczonego po prawej stronie.</p> <p>Zakreślona łukiem forma powierzchni ukształtowanej za pomocą wewnętrznego »naprężenia wierzchołków« trójkąta kompozycyjnego zgodna jest z zewnętrznymi napięciami kierunkowymi kształtującymi jej masę.</p>	<p>Ekspert / Umiejętności / Oparte o zewnętrzną wiedzę</p>

Jak współpracuję?	Kategoria
<p>Zadaniem kompozycji jest takie uporządkowanie dynamiki układu napięć, unikając przy tym zaprzeczeń, by osiągnąć jasność i czytelność formy.</p> <p>Komplikacja kompozycji [...] może iść tylko do pewnych granic, poza którymi będziemy mieli tylko chaos, niedający się w żadną jedność scałkować. Właśnie szukanie sposobów urozmaicenia kompozycji przy stosunkowo wielkiej prostocie jest tym, co zmusza do „deformacji”, raczej wyrażając się językiem formistycznym, a nie sposobem ludzi widzących na obrazach jedynie świat mniej lub więcej zdeformowany, zmusza artystę do nadawania danym formom lub ich kompleksom pewnych cech podobieństwa do kształtów świata zewnętrznego (Witkiewicz 1974: 191).</p>	<p>Ekspert / Wiedza / Oparta o zewnętrzną wiedzę</p>
<p>Właściwie nie ma różnicy między sztuką przedstawiającą i nieprzedstawiającą. Nie ma także różnicy między rysunkiem, malarstwem, architekturą czy rzeźbą. Każda wypowiedź wizualna podlega temu prawu, każda wymaga kompozycyjnego zestawienia.</p> <p>Kształtując pomnik, założyłam, że budowa siatki kompozycyjnej będzie oparta o wewnętrzne napięcia wytworzone w wierzchołkach trójkątów. Ilustracja 30 przedstawia schemat działania owych sił.</p> <p>Rolą napięć jest wywołanie wizualnego wrażenia przyciągania lub odpychania płaszczyzn zarysowanych kształtem siatki kompozycyjnej. Organizując przestrzeń, przyjmuję, że każdy wierzchołek gromadzi jednakową ilość energii. Stała moc energii wytwarza zróżnicowaną siłę napięć. Zależy to od stopnia rozwarcia kąta wierzchołka. Im bardziej są od siebie oddalone ramiona, tym energia jest bardziej rozłożona, tworząc napięcia o słabszej mocy. Im ramiona położone są bliżej siebie, tym energia jest bardziej skondensowana, tworząc napięcia o większej sile. W konsekwencji ta sama ilość energii tworzy napięcia o rozluźnionym lub agresywnym działaniu.</p> <p>Zjawisko to tłumaczy ilustracja 30. Wierzchołek trójkąta można zaobserwować jako rozarty (il. 30B) lub jako ostry (il. 30C). Rozłożenie sił po jego zewnętrznej oraz wewnętrznej stronie jednoznacznie wskazuje na przewagę skondensowanego napięcia. Jego dźwięk jest na tyle silny, że widać jedynie kąt ostry.</p> <p>Każdy profil rzeźby pomnika oparty jest o trójkątny kształt siatki dominującej oraz dopełniającej. Rysunek 30A przedstawia ujęcie postaci na wprost. Szkielet siatki jest skonstruowany na podstawie bliźniaczych trójkątów, złożonych z wierzchołka ostrego oraz dwóch wierzchołków rozwartych.</p>	<p>Ekspert / Wiedza / Oparta o zewnętrzną wiedzę</p>
<p>Chodzi o to, by stosowane środki wyrazu były powiązane ze sobą ramami kompozycji. W jaki sposób? Tu tkwi trudność. Za każdym razem powinny być to inne środki i w inny sposób powiązane.</p>	<p>Ekspert / Umiejętności / Oparte o zewnętrzną wiedzę</p>

Jak współpracuję?	Kategoria
<p>Kolejny dzień...</p> <p>Potrzebowałam pomocy męża, gdyż podniesienie ramion rzeźby wymagało ingerencji w konstrukcję. On ją konstruował, więc wiedział, co zrobić, by nie uszkodzić formy i całości rzeźby. Ja miałam tylko ocenić poprawność wprowadzanych zmian.</p> <p>Potem role się zmieniły. Zajął się rzeźbieniem.</p>	<p>Odniesienie / Autorefleksja</p>
<p>Ilustracja 33 przedstawia układ siatki po wprowadzeniu zmian. Fotografia pierwsza oznaczona jako 33A pokazuje, że nałożenie płaszcza, w ujęciu na wprost, nie wpłynęło na układ kompozycyjny. Kolejne prezentacje rzeźby (33B, 33C, 33D) są dowodem na to, że udało mi się wprowadzić nowe elementy bez przeformułowania założeń kompozycyjnych. Zmiany podporządkowane są istniejącym układom sił kierunkowych. Nowa linia kompozycyjna (rysunek 33B) nie deformuje siatki strukturalnej. Utworzony punkt w wyniku przecięcia się dwóch linii siatek nie jest dynamiczny. Symetryczny układ kątów zapobiega tworzeniu się dominanty któregokolwiek z nich. Siły rozkładają się jednakowo, wzajemnie znosząc swoje działanie. Na rysunku oznaczonym numerem 33C widoczna jest trójkątna siatka pokrywająca się kształtem z już istniejącymi. Nie wnosi zatem nic nowego do profilu rzeźby.</p>	<p>Ekspert / Umiejętności / Oparte o zewnętrzną wiedzę</p>
<p>Zmieniłam kształt surduta, gdyż jego poły tworzą dużą powierzchnię, wpływającą na relacje z pozostałymi elementami rzeźby.</p> <p>Nowo utworzoną płaszczyznę zarysowuje kąt rozwarty, który ze swej istoty nosi charakter słabości i pasywności. Mieści w sobie równomiernie rozłożone, słabe napięcia. Dynamiczna jest natomiast przedłużona linia prawego boku, odpowiadająca za utworzenie nowego ładu kompozycyjnego. Jej silny ukośny układ zmusza do przejścia nadrzędnej roli nad pozostałymi siatkami kompozycyjnymi.</p>	<p>Ekspert / Umiejętności / Oparte o zewnętrzną wiedzę</p>
<p>Kandyński pisał o liniach ukośnych, że są najzwięźlejszymi zimno-ciepłymi formami o możliwości ruchu w nieskończoność (Kandyński 1986: 57–59). Omawianą linię dodatkowo wyposażałam w wizualną tendencję do ruchu w nieskończoność poprzez zgodne z jej kierunkiem położenie punktów łokcia prawej ręki oraz pięty u lewej nogi. Na rysunku to wizualne przedłużenie oznaczone zostało linią przerywaną.</p>	<p>Ekspert / Wiedza / Oparta o zewnętrzną wiedzę</p>
<p>Konsekwencje</p> <p>„Formę” w <i>Małym słowniku terminów plastycznych</i> definiuje się jako:</p> <p style="padding-left: 40px;">kształt zewnętrzny dzieła — czyli zespół plam barwnych, linii, płaszczyzn, brył, faktur — będący zmysłowo dostępnym przekazicielem treści, bądź: układ tych plam, linii itd., czyli określoną organizację tworzywa, z którego dzieło powstało (Zwolińska, Malicki 1974: 86),</p> <p>a „kompozycja” to:</p> <p style="padding-left: 40px;">jednolita całość wizualna świadomie uzyskana w dziele sztuki dzięki kontrastowaniu, harmonizowaniu i akcentowaniu plastycznych środków wyrazu, takich jak: bryły, linie, strefy waloru i barwy (Zwolińska, Malicki 1974: 138).</p> <p>Tych pojęć nie można rozpatrywać rozdzielnie. Bez kompozycji forma nie istnieje. Jest niema.</p>	<p>Ekspert / Wiedza / Oparta o zewnętrzną wiedzę</p>

Jak współpracuję?	Kategoria
<p>Artysta poprzez kompozycję (odpowiednio do swych zamierzeń) nadaje tworzonej formie potencjał komunikacyjno-estetyczny. Nie chodzi tu oczywiście o literacki przekaz treści. Ten rodzaj informacji formułowany jest poprzez przedmiotowe przedstawianie wybranych fragmentów rzeczywistości. Tu ważne jest zjawisko, gdy forma ukształtowana kompozycyjnie to zarówno środek, jak i cel, gdy jest przedmiotem samookreślającym i samowyrządzającym. Jest taka dzięki brzmieniu »wewnętrznych treści« tkwiących w kompozycyjnie zestawionych elementach i formach. Pisał o tym Kandyński:</p> <p style="padding-left: 40px;">Zewnętrznie rzecz traktując, każda forma, rysunkowa lub malarska, jest elementem. Wewnętrznie zaś rozpatrując, elementem nie jest sama forma, lecz zamknięte w niej wewnętrzne napięcia. [...]</p> <p style="padding-left: 40px;">Treść dzieła sztuki znajduje swój wyraz w kompozycji, tj. wewnętrznie zorganizowanej sumie niezbędnych do jego powstania napięć (Kandyński 1986: 29),</p> <p>oraz Witkiewicz:</p> <p style="padding-left: 40px;">Kompozycją, czyli układem obrazu, nazywamy stosunki form składowych tego obrazu między sobą i stosunek ich wszystkich do formy obojętnej, nie wchodzącej w skład form wewnętrznych, tylko odgraniczającej obraz ten od reszty przedmiotów, czyli ramy. (Witkiewicz, 1974:, p. 32).</p>	<p>Ekspert / Wiedza / Oparta o zewnętrzną wiedzę</p>
<p>W świetle tych definicji natura kompozycji jest pełniej odczytywana w sztuce odprzedmiotowanej. Można więc zaryzykować stwierdzenie, że literacka treść wprowadza szum do układu kompozycyjnego. Nie oznacza to jednak, że sztuka przedstawiająca nie podlega prawom kompozycyjnym. Wręcz przeciwnie, kompozycja przyjmuje wtedy służebną rolę. Jawi się jako narzędzie, za którego pomocą którego artysta, odwołując się do relacji układów kompozycyjnych, wprowadza literacką treść do przedstawienia wizualnego. Występuje więc swoista korelacja podporządkowania treści literackiej względem kompozycji i kompozycji wobec literackiej treści.</p> <p>Elementy zebrane w wizualnym przedstawieniu mogą być zestawione w układach wolnych lub zależnych od treści literackiej. Jedne i drugie można ująć w ramy układów kompozycyjnych lub zebrać przypadkowo. A jednak tylko elementy o przemyślanej strukturze układu mogą претендовать do miana stawania się formą.</p>	<p>Ekspert / Wiedza / Oparta o zewnętrzną wiedzę</p>
<p>Rysunek 34A przedstawia wybrany profil rzeźby z zaznaczonymi głównymi liniami styku płaszczyzn. Linie powtarzają pierwotny kształt rzeźby lub są mu podporządkowane. Linia oznaczona numerem pierwszym jest oryginalna. Ta z numerem trzecim została zarysowana na podstawie istniejącej wcześniej bryły. Powiela formę. Znajdująca się pomiędzy nimi prosta z numerem drugim duplikuje kierunek i natężenie działania sił strukturalnych sąsiednich linii. Kolejne oznaczone na rysunku jako 34A.4, 34A.5 oraz 34A.8 są również nakładkami nałożonymi na istniejącą wcześniej formę. Nowo wprowadzone linie: 34A.6 i 34A.7 nie burzą ustalonego wcześniej porządku. Powtarzając kierunek poprzednich, wpisują się w istniejącą strukturę kompozycyjną. Zadałam sobie pytanie: czy na pewno nie wnoszą nic nowego do rzeźby, do tej rzeźby? Czy są tylko jej uzupełnieniem? Czy ich rola na tym się kończy? Nie chciałam, by tak się działo.</p>	<p>Ekspert / Umiejętności / Oparte o własne doświadczenie</p>

Jak współpracuję?	Kategoria
<p>Po pierwsze, w zależności od obserwacyjnego punktu, każda z wymienionych linii przejmuje samodzielną rolę linii profilowej. Wyłamuje się z rytmu powtarzalności, stając się wyraźnym obrysem formy.</p> <p>Po drugie, wprowadziłam nową wartość związaną z odmiennym niż do tej pory stylistycznym opracowaniem formy. Linie są proste. Zakreślone za ich pomocą płaszczyzny przyjmują kształt figur podstawowych. Zgeometryzowana forma tego fragmentu rzeźby pozwala na odejście od realistycznego rysunku.</p>	
<p>Formą przestrzenną jest tu ogólny kształt zarysowujący surdut, formy płaskie to budujące go płaszczyzny. Prace rozpoczynałam od wyznaczenia głównych punktów i linii kompozycyjnych. Dobrym przykładem wyjaśniającym moje założenia i metodę rzeźbienia jest fragment rzeźby pokazany na ilustracji 35A i 35B. Głównym punktem jest tu załamana fałda surduta. Na rysunku oznaczyłam go jako 34A.1. To najbardziej wysunięty punkt fragmentu rzeźby. Numer pierwszy i drugi oznacza linie stykające się we wskazanym punkcie. Tworzą jego wierzchołek. Natomiast linia oznaczona numerem 3 tworzy z punktem połączenie wizualne. Jest przykładem siły oddziaływania strukturalnych linii kompozycyjnych. Pomimo że nie jest realnie poprowadzona do punktu, widzimy ją, wiemy o jej istnieniu. Na rysunku oznaczona została przerywaną linią.</p> <p>Zorientowałam się, że utworzony punkt działa zbyt agresywnie. Postanowiłam go złagodzić. Zwiększyłam jego powierzchnię, tworząc pokazany na ilustracji 35E trójkąt. Osiągnęłam zamierzony efekt, punkt stracił dominujące wizualne znaczenie. Pierwszeństwo otrzymały dwie linie połączone we wskazanym punkcie w jedną. Od tej pory uwaga spojrzenia przesuwa się z punktu na linie. Cechą wyraźnie zarysowanego punktu jest zmuszenie widza do silnej koncentracji własnej na nim. O punkcie Kandyński pisał:</p> <p style="padding-left: 40px;">Punkt jest wewnątrznie najzwięźlejszą formą. Jest on zwrócony ku sobie. Tej cechy nie traci on nigdy całkowicie — nawet w wypadku pewnej skłonności do ekscentryczności, kiedy to występuje dwudzięk koncentryczności i ekscentryczności. Punkt jest małym światem — ze wszystkich stron, mniej lub więcej, odcięty i prawie wyrwanym z otoczenia. [...] (Punkt) mocno utwierdza się na swoim miejscu i nie wykazuje najmniejszej skłonności do poruszania się w jakimkolwiek kierunku, ani poziomym, ani pionowym. Brak w nim również dynamiki występowania ku przodowi lub cofania się w głąb (Kandyński 1986: 28).</p>	Ekspert / Umiejętności / Inspiracje
<p>Czy to dobry pomysł — zatrzymać wzrok widza w peryferyjnym miejscu rzeźby?</p> <p>Czy to dobry pomysł tworzyć w tym miejscu mały koncentryczno-ekscentryczny, odizolowany od otoczenia świat?</p> <p>Odpowiedź jest oczywista! Nie!</p>	Ekspert / Umiejętności / Inspiracje



Jak współpracuję?	Kategoria
<p>Musiałam znaleźć rozwiązanie, które zamieniłoby punkt zatrzymania w płynny ruch linii. Zmieniłam efekt zetknięcia się płaszczyzn w płaszczyznę trójkąta. Trójkąta, którego ostry dynamiczny kąt skierował wzrok widza w stronę linii oddzielającej surdut od biodra i uda postaci.</p> <p>Czy włączenie punktu w ciąg innych punktów tworzących dynamiczną linię był dobrym pomysłem?</p> <p>Tak!</p> <p>O linii Kandyński pisał:</p> <p style="padding-left: 40px;">(Linia) jest śladem poruszającego się punktu, skutkiem jego przesuwania się. Powstaje z ruchu przez zniszczenie bezwładności punktu, absolutnego stanu jego spoczynku, a tym samym przez przeskoczenie ze statyki w dynamikę (Kandyński 1986: 55).</p>	
<p>Linia to nie tylko kreska, jej istnienie nie musi być zdeterminowane obrysem konturu. Przykład pokazany na ilustracji 35C to linia powstała w efekcie wzrokowego połączenia punktów (zaakcentowanych odmienną formą) w rzeźbie. Tworząc ją, korzystałam z właściwości wzroku znanej typografom. Jost Hochuli w książce <i>Detal w typografii</i> wyjaśnia:</p> <p style="padding-left: 40px;">Wprawny czytelnik czyta, przenosząc wzrok skokowo wzdłuż wierszy tekstu. Te krótkie ruchy, nazwane sakkadami, oddzielone są przerwami fiksacyjnymi, w trakcie których wzrok zatrzymuje się na 0,2–0,4 sekundy. Wzrok ciągiem wielu sakkad bada wiersz, a potem jedną dużą sakkadą powraca w lewo do początku następnego wiersza (Hochuli 2009: 8).</p> <p>W rzeźbie punktami fiksacyjnymi są punkty zatrzymania wzroku. Wywołują zarysowanie linii sakkad. Odgrywają tę samą rolę, są niejako tłem dla znaczącej kompozycyjnie treści. Widz nie musi ich odczytywać, wystarczy, że wypełni je treścią uzupełniającą. W układzie tekstu działowego jest z góry ustalony porządek układu. We wszelakich przedstawieniach wizualnych porządek ten zależy od woli twórcy.</p>	<p>Ekspert / Wiedza / Oparta o zewnętrzną wiedzę</p>
<p style="padding-left: 40px;">Faktura jest środkiem osiągnięcia celów artystycznych — tak musi być rozumiana i tak stosowana. Innymi słowy: faktura nie może stanowić celu sama dla siebie, lecz musi służyć myśli kompozycyjnej (cel), jak każdy inny element (środek). W przeciwnym wypadku powstaje wewnętrzna dysharmonia, albowiem środek przysłania cel. To, co zewnętrzne, wyrasta ponad wewnętrzną treść — maniera (Kandyński 1986: 51).</p>	<p>Ekspert / Wiedza / Oparta o zewnętrzną wiedzę</p>
<p>Dla mnie, dla rzeźbiarza, faktura ściśle wiąże się z formą dzieła. W zależności od mojej decyzji może stanowić wartość niezależną od kształtu bądź form bryły lub też będzie z niej wynikać. Nie zaprzeczam słowom mistrza, że „faktura nie może stanowić celu sama dla siebie, lecz musi służyć myśli kompozycyjnej”. A jednak, moim zdaniem, warunek podany przez Kandyńskiego nie musi być spełniony poprzez podporządkowanie faktury formie. Faktura może również istnieć jako odrębny, dodany element będący nową formą. Choć uważam, że należy ją traktować jako środek wyrazu, a nie jako wypełnienie formy. »Zewnętrzne« — inaczej zmanierowane — znaczy zbędne, a nie celowo dodane.</p>	<p>Ekspert / Umiejętności / Oparte o własne doświadczenie</p>

Jak współpracuję?	Kategoria
<p>Zapewne istnieje granica pomiędzy manierą i celowością, ale jako taka jest niedefiniowalna. Nie dysponujemy narzędziem, za pomocą którego można wskazać parametry początku i końca maniery. Definiowalne jest natomiast samo zjawisko. Określenie powstało na podstawie charakterystyki włoskiego manieryzmu z szesnastego wieku i oznacza przesadność wynikającą z poszukiwania doskonałości. Dzisiaj sztukę manierystyczną rozumiemy nieco inaczej:</p> <p style="padding-left: 40px;">Sztuka manierystyczna — twórczość dziwaczna, sztuczna, afektowna i powierzchowna. W tym znaczeniu manieryzm — to raczej pejoratywna ocena niż termin z zakresu historii sztuki (Zwolińska, Malicki 1974: 208).</p>	<p>Ekspert / Umiejętności / Oparte o zewnętrzną wiedzę</p>
<p><b>Równoległe</b></p> <p>Dużo działa się równoległe. Po pierwsze, w czasie powstawania rzeźby budowany był dom handlowo-usługowy Sukcesja. Po drugie, jednocześnie toczyły się prace nad wykonaniem tablicy i cyrkla, integralnych elementów pomnika.</p> <p style="text-align: center;">***</p> <p>W czasie, kiedy pracowałam nad pomnikiem Rajmunda Rembielińskiego, w zakładzie kamienniarstwie Labladoryt Ludosława Wenerskiego tworzone wizerunki planu Łodzi z 1823 roku. Mapa powstała z płyt kamiennych Nero Zimbabwe z RPA, w których wydrążono zarys ulic i placów oraz działek ówczesnego miasta. Rysunek wypełniono kształtkami z blachy kwasoodpornej. Całość wykonano w technologii Abrasive Water Jet (AWJ), bardzo precyzyjnej technice przecinania materiału za pomocą silnego strumienia wody. Tworzone w ten sposób elementy ściśle przylegają do siebie.</p>	<p>Ekspert / Wiedza / Oparta o informacje</p>
<p>Mapę usytuowano na rogu ul. Rembielińskiego oraz al. Politechniki przed budynkiem galerii handlowo-usługowej Sukcesja. Naszym wspólnym zadaniem, moim i mojego męża, było utrzymanie spójności kompozycyjnej całego placu. Postanowiliśmy, że utrzymamy ją, tworząc tablicę w tej samej technice, co mapa planu miasta. Zrezygnowaliśmy z tablicy wykonanej z brązu. Sama idea umieszczenia jej przed postacią Rembielińskiego została zachowana.</p> <p>Technika »water jetu« wymaga specjalistycznego opracowania w aplikacjach komputerowych umożliwiających zapis kolejności ruchu głowicy dyszy tnącej. Na szczęście metoda wektorowego zapisu konturowych linii nie stanowi dla mnie żadnej tajemnicy, nie byłam więc od nikogo zależna. Przystąpiłam do opracowania odpowiedniego dokumentu elektronicznego.</p>	<p>Ekspert / Umiejętności / Inspiracje</p>
<p style="text-align: center;">Rajmónd Rembieliński PREZES Kommissyi Łomżyńskiej 1807. PREFEKT Płocki 1808. INTENDENT Jeneralny Woysk Polskich 1809. PREZES Kommissyi Województwa Mazowieckiego 1815. MARSZAŁEK Seymu Polskiego 1820. Ur: 1775 † 1841</p>	<p>Ekspert / Wiedza / Oparta o informacje</p>

Jak współpracuję?	Kategoria
<p>na rzecz krótkiej informacji, komu poświęcony jest pomnik:</p> <p style="text-align: center;">RAJMUND REMBIELIŃSKI TWÓRCA PRZEMYSŁOWEJ ŁÓDZI</p>	
<p>Chcąc zachować oryginalną treść, musiałabym dwukrotnie powiększyć tablicę lub powrócić do pierwotnych założeń i wykonać ją w brązie. Wspólnie z Towarzystwem Przyjaciół Łodzi doszliśmy do wniosku, że spójność wizualna jest istotniejsza od wyliczenia wszystkich funkcji pełnionych przez bohatera pomnika. Zaważyło zdanie prezesa Ryszarda Bonisławskiego, że opis ten nie dotyczy łódzkiej działalności Rajmunda Rembielińskiego.</p>	<p>Ekspert / Umiejętności / Inspiracje</p>
<p>Wykonałam rysunki, razem z mężem rozplanowaliśmy położenie tablic na placu. Oddaliśmy plik do realizacji. Nic więcej nie powinno nas obchodzić, resztą miała zająć się firma Labladoryt. A jednak, gdy tylko otrzymaliśmy wiadomość, że pierwsza część tablicy została wykonana, natychmiast pojechaliśmy ją zobaczyć. . .</p>	<p>Odniesienie / Autoreferat</p>
<p style="text-align: center;">***</p> <p>Z mężem również pracowaliśmy równolegle. Ja byłam zajęta rzeźbieniem postaci Rajmunda Rembielińskiego oraz przygotowaniem projektu tablicy, mąż wykonaniem cyrkla.</p>	<p>Odniesienie / Autoreferat</p>
<p>Założyliśmy, że cyrkiel nie będzie kopią. Będzie pełnił funkcję symboliczną. Miał informować zarówno o tym, że Rembieliński był planistą i konstruktorem miasta, jak i o jego przynależności do loży masońskiej.</p> <p style="padding-left: 40px;">Nie bez znaczenia dla światopoglądu Rembielińskiego były także jego filiacje masońskie. Wolnomularstwo przeżywało ówczesnie rozkwit na ziemiach polskich. Głównym celem stowarzyszenia było samodoskonalenie członków oraz praca na rzecz dobra wspólnego (Kania 2015: 43).</p> <p>Jeżeli przyjąć te słowa za słuszne, powstające miasto znalazło się w dobrych rękach — w rękach człowieka, który, pracując, myślał szeroko i kierował się ideą tworzenia osady mającej stać się zaczynem przemysłu włókienniczego na terenie Królestwa Polskiego.</p>	<p>Ekspert / Umiejętności / Inspiracje</p>
<p>Symbol cyrkla Cegielski w <i>Słowniczku terminów wolnomularskich</i> wyjaśnił następująco:</p> <p style="padding-left: 40px;">...symbol mądrości, zarazem aktywnych, twórczych sił Boga i człowieka. Łącząc w sobie okrąg, czyli nieskończoność, i punkt, czyli początek, jest symbolem absolutu. Jedno z trzech wielkich światel — „atrybutów i symboli Boga, Wielkiego Architekta Świata” (Cegielski 1992: 89).</p>	<p>Ekspert / Wiedza / Oparta o zewnętrzną wiedzę</p>
<p>Na okrągłej tarczy cyrkla umieściłam trzy punkty nawiązujące do symboliki trzech kolumn. Punkty to półkule z rysunkiem złotej spirali (Fibonacciego). Formę owych punktów wymyślił i wyrzeźbił mój Ojciec, Zbigniew Władyka. Prezentował je jako pełne kule na trzech filarach z czarnego bazaltu. Spirale miały personifikować embriony rodzącej się myśli, triady piękna, mądrości i siły.</p> <p>Dla mnie, dla córki artysty, jest bardzo ważne, że po raz kolejny robiłam coś wspólnie z Ojcem, choć teraz symbolicznie.</p>	<p>Ekspert / Umiejętności / Inspiracje</p>

Jak współpracuję?	Kategoria
Zaprojektowałam cyrkiel, a wykonał go mąż.	Odniesienie / Autoreferat
<p>Ostatni dzień</p> <p>Przez minione dni bardzo dużo pracowałam. Fundator skrócił termin realizacji przedsięwzięcia. Nie byłam tym zachwycona. Do tej pory sądziłam, że mogę spokojnie rzeźbić, że mam czas na refleksję i wprowadzenie poprawek.</p> <p>Innego zdania był mój mąż, Krzysztof. Bez przerwy powtarzał: „Chcesz mieć czas na popsucie? Dobrze rzeźbisz, gdy działasz szybko”. Zawsze twierdzi, że jeśli mam za dużo czasu, to w dążeniu do doskonałości potrafię popsuć to, co już było dobre. Zawsze się złości, gdy tak mówi. A może jednak ma rację?</p>	Emocje / Podniecenie emocjonalne
<p>Odbiór rzeźby</p> <p>Odbiór. Tym określeniem kwitujemy wizytę zleceniodawców powierzonej nam pracy. Łatwiej znieść stres związany z oceną tego, co zrobiliśmy, znajdując suche, dalekie od emocjonalnych określeń nazwy. Taką nazwą jest słowo „odbiór”. Przez odbiór rzeczy można przejść obojętnie, przez akceptację już nie. Akceptacja to aproba nie tylko rzeźby, ale i mnie samej. Moich emocji. Tak pojmuję to zdarzenie. Ja wyrzeźbiłam, zatem jest to ocena mojej osoby. Kiedy rzeźbię, jestem pewna siebie, wiem, jak pracować. Nie myślę o odbiorcach. Opamiętanie przychodzi dopiero, gdy czekam na „odbior”.</p> <p>Jeszcze nie spotkałam się z dezaprobatą. A przecież boję się, że kiedyś będzie ten pierwszy raz. Dzisiaj uzyskałam wysoką ocenę.</p>	Emocje / Podniecenie emocjonalne
Dzisiaj po raz ostatni owinęłam rzeźbę. Jutro do pracowni przyjadą specjaliści, którzy wykonają negatywowe formy gipsowe. Spakują je do samochodu. Odjadą. Zostawią nas z okaleczoną rzeźbą. Rzeźba z gliny przestanie być ważna.	Odniesienie / Autoreferat
<p>Czas odlewu . . .</p> <p>Był piątek, 12 czerwca 2015 roku, czterdzieści sześć dni do odsłonięcia pomnika. Na wykonanie odlewu tak dużej rzeźby to mało czasu. Samo wyliczenie etapów prac (wykonanie modelu w gipsie, brązie, spawanie i »cyzelka« oraz patynowanie), które były przed nami, uzmysławia, jak bardzo ryzykowne było to przedsięwzięcie. Podjęliśmy się zadania, mimo że na umowie zapisana była zupełnie inna data terminu oddania rzeźby. Na szczęście nie byliśmy sami.</p>	Emocje / Podniecenie emocjonalne
<p>Odlanie ponad dwumetrowej rzeźby z brązu w przeciągu krótkiego czasu to karkołomne przedsięwzięcie. Wraz ze swoim zespołem podjął się tego doświadczony odlewnik, Piotr Szmyt z Szymanowa koło Śremu.</p> <p>Z reguły po wykonaniu rzeźby w glinie rzeźbiarze tylko nadzorują dalsze prace. My nie mogliśmy sobie na to pozwolić, dołączyliśmy do prac przy pomniku.</p>	Odniesienie / Autorefleksja

Jak współpracuję?	Kategoria
<p>W czym pomogliśmy? Wykonanie gipsowej formy tak dużej rzeźby to duża sztuka. Sztuka wymagająca wiedzy i precyzji. Kolejność wykonywanych czynności przy gipsowym odlewie małej i dużej rzeźby jest taka sama. Różnica polega na ilości wykorzystanych materiałów: przy małej formie używamy małego pojemnika z gipsem, przy dużej — wiaderka. Małą formę wykonuje tylko jeden sztukator, dużą — sztukator z pomocnikiem.</p> <p>Nasz sztukator miał dwóch asystentów. Z jednym pracował przy rzeźbie, drugiemu powierzył przygotowywanie gipsu. Tym drugim pomocnikiem byłem ja.</p> <p>Proces odlewu gipsowego modelu postaci Rajmunda Rembielińskiego odbywał się już poza pracownią. Formy zostały wywiezione do Szymanowa.</p> <p style="text-align: center;">***</p> <p>Wyruszyliśmy z mężem do Szymanowa. Czas naglił, każda para rąk przydatna była podczas pracy. Odlewnicy przygotowywali formy cyrkla, później je cyzelowali. My cyzelowaliśmy gipsową rzeźbę.</p>	
<p>Cyzelować to znaczy usuwać niedokładności odlewu. Zawsze są, zawsze zdarzy się jakiś mały defekt, niedolewka czy nadlewka. W odlewie gipsowym przytrafiają się również pęcherzyki powietrza — małe okrągłe dziurki. Wszystko to trzeba wyrównać, gdzieś coś odjąć, gdzieś coś dodać.</p>	<p>Ekspert / Umiejętności / Oparte o zewnętrzne doświadczenie</p>
<p>Pracowaliśmy bez wytchnienia cztery dni, od rana do wieczora. W bardzo krótkim czasie musiał powstać model do odlewu z brązu, by w terminie wykonać resztę prac. Czas mijał nieubłaganie. Do odsłonięcia pomnika zostały już tylko trzydzieści dwa dni.</p>	<p>Emocje / Podniecenie emocjonalne</p>
<p>Wróciliśmy do Łodzi. W pracowni w dalszym ciągu stała rzeźba. Nie mieliśmy odwagi jej zdemontować. Oboje z mężem postanowiliśmy, że glinę zrzucimy dopiero po odsłonięciu pomnika. Dlaczego? Nie wiem. Może baliśmy się pustki.</p>	<p>Emocje / Podniecenie emocjonalne</p>
<p>Czekaliśmy na telefon z Szymanowa. Odliczaliśmy każdy dzień. Każdy po cichu, w swoim odizolowaniu. Ani mąż, ani ja nie zdradziliśmy przed sobą, jak bardzo męczy nas bezczynność. Nie popędzaliśmy odlewnika, nie miało to sensu. Zaufaliśmy mu, wiedzieliśmy, że zrobi wszystko, by zdążyć. Nie była to pierwsza rzeźba, którą dla nas odlewał. Nie słyszeliśmy również o tym, by nie wywiązał się ze zobowiązań w stosunku do innych twórców. Nieterminowość odlewni rozeszłaby się wśród rzeźbiarzy bardzo szybko. Tak już jest. Niewiele jest zawodów, w których wszyscy przedstawiciele się znają. W Łodzi jest nas bardzo mało, jeżeli się nie znamy, to słyszeliśmy o sobie.</p> <p>Jedenaście dni do odsłonięcia pomnika, wieczór. Telefon od pana Piotra Szmyta. „Zrobione, przyjeżdżajcie”.</p> <p>Następnego dnia rano byliśmy w Szymanowie.</p>	<p>Emocje / Podniecenie emocjonalne</p>



Jak współpracuję?	Kategoria
<p>Obróbką brązu zajęliśmy się wszyscy. Pracownicy odlewni spawali rzeźbę, my jak zwykle usuwaliśmy niedokładności odlewnicze. W niektórych miejscach należało poprawić fakturę. Uznaliśmy, że bez problemu zdążymy ze wszystkimi pracami na czas. Właściciel odlewni przestał namawiać pracowników do pracy w nadgodzinach.</p> <p>Wszystko się zmieniło w poniedziałek, 20 lipca, gdy poproszono nas o zgodę na ponowne przesunięcie terminu otwarcia pomnika. Trzy dni przed wyznaczonym terminem! Zaczęło się piekło. Pracowaliśmy w panice.</p> <p>Zdążyliśmy. To był cud. Pierwszy raz w życiu, i mam nadzieję, że ostatni, moja rzeźba była pátynowana dwanaście godzin przed montażem.</p>	Emocje / Podniecenie emocjonalne
<p style="text-align: center;">***</p> <p>Czwarta nad ranem, 24 lipca 2015 roku. Rozpoczynamy patynowanie. Jedna wielka niewiadoma. Patyna to nie farba. Nigdy do końca nie wiadomo, jak się zachowa. Zwykle odlewnicy po patynowaniu zostawiają brąz na kilka dni, by — jak to określają — odpoczął. Dopiero wtedy przystępują do polerowania rzeźby. Dla nas brzmiało to tym razem jak żart. My musieliśmy zrobić wszystko w parę godzin. Wbrew wszelkim zasadom zabezpieczaliśmy woskiem brąz tuż po patynowaniu. O dziesiątej, po pięciu godzinach pracy, byliśmy w samochodach.</p> <p>Czas montażu. . .</p> <p>Spieszyliśmy się, dźwig potrzebny do montażu rzeźby umówiony był w samo południe. Z Łodzi do Szymanowa jest dwieście jedenaście kilometrów, naszym starym samochodem to trzy godziny jazdy. Wiedzieliśmy, że zabrakło nam jednej godziny. Samochód z rzeźbą nie mógł jechać z większą prędkością. Humor nas opuścił. Byliśmy przed Zgierzem, gdy licznik pracy dźwigu zaczął wybijać stawki.</p>	Emocje / Kryzys
<p>Pierwsza piętnaście. Dotarliśmy. Kolejne piekło, nic nie było gotowe. Plac pełen ludzi (il. 43A). Kamieniarze właśnie docinali płyty, które były potrzebne do położenia nawierzchni. Elektrycy montowali oświetlenie. Szklarze zakładali szyby. Wszyscy w amoku, zapewne trzy dni temu usłyszeli to, co my — otwarcie nastąpi 25, a nie, jak pierwotnie planowano, 28 lipca. Byłam przerażona. Jak w takich warunkach, na placu pełnym kurzu i ludzi, przeprowadzić montaż pomnika?!</p>	Emocje / Kryzys
<p>Montaż to zwykle święto, jedyna rzecz, która rozprasza i denerwuje, to dziennikarze. Święto, które celebруем. To przecież chwila, na którą pracowaliśmy. Tym razem nie było na to szansy.</p> <p>Montaż pomnika wymaga spokoju. A przede wszystkim muszę mieć zapewnione odejście, muszę z każdej strony sprawdzić, czy wszystko dobrze wygląda. Ten pomnik wymagał tego w sposób szczególny. Musieliśmy bowiem dopasować położenie cyrkla względem postaci. Decyzja zapadła. Czekamy, aż na placu zrobi się spokojniej, a przede wszystkim kamieniarze przestaną ciąć kamień. Osiemnasta czterdzieści. Wyciągamy rzeźbę z samochodu. Wszyscy czekali, firma, która mocowała kotwy pod pomnik, operator dźwigu. Pracy przed nami było mnóstwo. Najpierw trzeba było wykonać tzw. suchy montaż, następnie zaplanować dokładne ustawienie pomnika, zamontować kotwy, wreszcie sam pomnik. Musiałam jeszcze wypolerować cyrkiel.</p> <p>Fotografie (il. 44) pokazują czas, w jakim pracowaliśmy. O dziewiętnastej dziesięć wykonywaliśmy suchy montaż, o dziewiętnastej trzydzieści mocowaliśmy kotwy, wreszcie — o dwudziestej pierwszej dziesięć rozpoczęliśmy właściwy montaż pomnika.</p>	Emocje / Kryzys

Jak współpracuję?	Kategoria
<p>Nie notowałam godzin, zapisały się w cyfrowym systemie fotografii, widnieją we właściwościach plików. Teraz je tylko odczytałam.</p>	
<p>Mimo zmęczenia i obowiązków dochowaliśmy tradycji wprowadzonej do pracowni przez mojego ojca. Zawsze w dniu montażu na czerpanym papierze zapisywany jest list <i>Dla Potomnych</i>, który następnie zamieszcza się w butelce, starannie zamkniętej i zalakowanej. List zostaje oczywiście schowany wewnątrz pomnika. Ten jest następującej treści:</p> <p style="padding-left: 40px;">Dla Potomnych, Łódź A.D. 2015  Pomnik Rajmunda Rembielińskiego, twórcy Łodzi przemysłowej i idei tego Miasta. Stanął 24.07.2015 r. Staraniem Towarzystwa Przyjaciół Łodzi pod patronatem Senatora RP Ryszarda Bonisławskiego, ufundowany i ofiarowany łodzianom przez prezesa Fabryki Biznesu Krzysztofa Apostolidisa — inwestora CH-R Sukcesja — stanął pomnik poświęcony pamięci Rajmunda Rembielińskiego.  Pomnik zrealizowany został w Pracowni ZET-ZET Władyka, której założycielem był Zbigniew Władyka.  Rzeźba dłuta Zofii Władyka-Łuczak.  Projekt i koncepcja jest zamysłem małżonków Zofii i Krzysztofa Łuczaków.  Do pomnika pozował Ryszard Kobza — miłośnik i przyjaciel Łodzi.  Spichrz powstał w odlewni Studio Szymanowo S.C. Szmyt Piotr &amp; Szmyt Dawid.</p> <p>List został podpisany przez wszystkich, którzy byli obecni przy montażu i przyczynili się do powstania pomnika (list spisała i redagowała Monika Kern).</p>	<p>Odniesienie / Autoreferat</p>

## Gdzie pracuję?

Gdzie pracuję?	Kategoria
<p>14 lipca 2014 r.</p> <p>Moja pracownia znajduje się przy ul. Piotrkowskiej. Nie zastanawiam się, co jest takiego w tej ulicy, że odgrywa ważną rolę w moim życiu. Wychodzę i już. Znajome budynki, wspomnienia, poczucie bezpieczeństwa. Nie wiem. Nieważne. Odgrywa ważną rolę i już. To tu najczęściej rodzą się moje pomysły.</p>	Ekspert / Umiejętności / Inspiracje
<p>Doszłam do ulicy Narutowicza, symbolicznie przekraczając dawną granicę miasta. Nie byłam zadowolona z tego czasu. Wciąż nie miałam pomysłu na projekt pomnika Rajmunda Rembélińskiego. W naszym żargonie, ludzi związanych z pracownią, stan ten określamy jako „nieznośnie zamknięty”.</p> <p>Wiedziałam, że po powrocie do pracowni na pytanie męża, czy mi się otworzył, odpowiem — nie!</p>	Emocje / Kryzys
<p>Szłam dalej. Przestałam wyobrażać sobie starą Łódź. Przyglądałam się przechodniom. Był poniedziałek, wczesne popołudnie. Mało ludzi, każdy gdzieś się spieszył, szedł ze spuszczoną głową. Pewnie nikt nie myślał o Łodzi, o Piotrkowskiej, o jej historii. Tylko ja uparcie wracałam myślami do przeszłości. Czy dwieście lat temu łodzianie też tak chodzili ze spuszczonymi głowami? Nie, to niemożliwe. Musieli głowy zadzierać do góry, bo jak inaczej patrzeć na budowę swojego domu!</p> <p>Wróciłam do pracowni, narysowałam pierwszy szkic (il. 3). Rysunek przedstawia mężczyznę z prawą nogą opartą o kamień, do którego przymocowana jest tablica informacyjna. Sylwetka postaci wyprostowana, ręce wyciągnięte przed siebie, oparte o cyrkiel. W dłoniach trzyma kape-lusz. W moich założeniach plan miasta miał znajdować się przed Rembélińskim.</p> <p>Nie był to dobry szkic.</p>	Ekspert / Umiejętności / Inspiracje
<p>Na miejscu zastałam ogrodzony plac budowy, pilnie strzeżony przez strażników. Wiedziałam, że bez zezwolenia nie wejść do środka, nie mam na to szans. Stałam przed otwartą bramą wjazdową. Nie uszło to uwadze strażników. Nim się dobrze rozejrzałam, byli już przy mnie. Pomyślałam, nic to, i tak nie ma zbyt wiele do oglądania, żeby mieć tysiąc pozwoleń i tak to nic nie zmieni, wszystko zastawione, ogrodzone. A jednak przyglądałam się. Dziś już nie pamiętam, co mówiłam strażnikom, nie miało to zresztą znaczenia. Po prostu się rozglądałam. Znowu zdana byłam na wyobraźnię. Wczoraj wyobrażałam sobie, jak było, dzisiaj — jak będzie.</p>	Odniesienie / Autoreferat
<p>To był trzeci dzień pracy wypożyczalni w nowym miejscu. I choć ubrania wisiały na wieszakach, to jeszcze nie rozmieszczono ich według klucza katalogowego. O samodzielnym szukaniu odpowiedniego kostiumu nie było mowy. Na szczęście dzięki życzliwości obsługi wkrótce dostaliśmy cztery kostiumy do wyboru. Wszystkie takie, jak sobie tego życzyliśmy.</p> <p>Ubranie mieszczańskie, męskie, codzienne, złożone z koszuli, pantalonów, kamizelki, fraku. Do naszej dyspozycji były również buty, zestawy krawatów, rękawiczek i cylindrów.</p> <p>Zauważyłam, że po każdej kolejnej przymiarce postawa modela, mojego męża, stawała się szlachetniejsza, bardziej dostojna. Czyżby historyczny kostium zmuszał do dopasowania się do wymogów i ideałów epoki? A jednak w mężu nie dostrzegłam Rembélińskiego. Po prostu musiał być inny, wyższy i potężniejszy.</p>	Ekspert / Umiejętności / Inspiracje

Gdzie pracuję?	Kategoria
<p>Z myślą o dobrym odejściu kawalet był ustawiony na początku studia — pomieszczenia rzeźbiarskiego. Z jednej strony miałam odejście od rzeźby na około dziesięć metrów, z drugiej następne tyle. Pierwotnie pracownia była wozownią. Kawalet ustawiony jest na wprost potężnych drewnianych drzwi — bramy wjazdowej, którą kiedyś wprowadzano powozy, a przez którą ja teraz oglądam rzeźby. Czy wołałabym większe pomieszczenie? Pewnie tak, ale za nic na świecie nie zamieniłabym tej pracowni na żadną inną. Jest to miejsce przesiąknięte tradycją pracy, różnymi wspomnieniami. Zapewne nie jest to racjonalne podejście. Dla mnie jednak ważne, ponieważ każde pytanie, które zadam sama sobie w pracowni, znajduje odpowiedź.</p> <p>Pozornie przecież zadane w pustkę, ale próżni w pracowni nie ma, przestrzeń wypełnia tradycja, w której pytania zamieniają się w odpowiedzi. Na ścianach wiszą płaskorzeźby i szkice rysunkowe, w każdym kącie stoją rzeźby służące jako inspiracja. W chwili, w której piszę te słowa, pomnik Rajmunda Rembielińskiego znajduje się na stronie tradycji pracowni.</p>	Odniesienie / Autoreferat
<p>Kiedy pracowałam, nie opuszczało mnie wspomnienie — w tej samej pracowni, w tym samym miejscu, kiedyś, w odległych czasach, gdy studiowałam, wykonywałam odlew rzeźby przedstawiającej złączone dłonie. Rzeźbę przyniosłam z akademii, była zrobiona przeze mnie w glinie. Pragnęłam ją utrwalić. Nie chciałam, aby po wystawieniu oceny za rzeźbiarskie ćwiczenie, podzieliła los innych prac, zmieszanych we wspólnej wannie z gliną. Teraz, gdy miałam tylko parę godzin na wyrzeźbienie dłoni, uśmiechnęłam się, wspominając czas, kiedy na realizację podobnego zadania potrzebowałam paru dni. Była to moja pierwsza rzeźba, którą sprzedałam. Do tej pory sobie wyrzucam, że nie zrobiłam zdjęcia ani nawet notatki, kto ją kupił. Pamiętam tylko, że trafiła gdzieś daleko, chyba do paryskiego hotelu.</p>	Odniesienie / Autorefleksja